



BACHELORARBEIT

Herr

Jan Ackermann

**Krieg made in Hollywood – Die
Kunst der Agitation?**

2015

BACHELORARBEIT

Krieg made in Hollywood – Die Kunst der Agitation?

Eine Analyse der politisch-kulturellen Stellungnahme der Filmwerke „The Deer Hunter“ und „American Sniper“

Autor:
Jan Ackermann

Studiengang:
Angewandte Medien

Seminargruppe:
AM12WT2-B

Erstprüfer:
Professor Christof Amrhein

Zweitprüfer:
Thorsten Hinck

Einreichung:
Mittweida, 07.07.2015

BACHELOR THESIS

War made in Hollywood – Nothing more than an agitation?

An analysis about the political and cultural statements made in the cinematographic works of “The Deer Hunter” and “American Sniper”

author:

Jan Ackermann

course of studies:

Applied Media

seminar group:

AM12WT2-B

first examiner:

Professor Christof Amrhein

second examiner:

Thorsten Hinck

submission:

Mittweida, 07.07.2015

Bibliografische Angaben

Nachname, Vorname:

Ackermann, Jan

Thema der Bachelorarbeit:

Krieg made in Hollywood – Die Kunst der Agitation?

Eine Analyse der politisch-kulturellen Stellungnahme der Filmwerke „The Deer Hunter“ und „American Sniper“

Topic of thesis:

War made in Hollywood – the art of agitation?

An analysis about the political and cultural statements made in the cinematographic works of “The Deer Hunter” and “American Sniper”

**56 Seiten, Hochschule Mittweida, University of Applied Sciences,
Fakultät Medien, Bachelorarbeit, 2015**

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungsverzeichnis	II
Abbildungsverzeichnis	III
1 Einleitung.....	- 1 -
2 Theoretisches Grundgerüst	- 3 -
2.1 Das amerikanische Kriegsfilmgenre.....	- 3 -
2.2 Politischer und kultureller Einfluss des Kriegsfilmgenres auf die amerikanische Gesellschaft.....	- 6 -
2.3 Politischer und kultureller Einfluss der USA auf das Kriegsfilmgenre in Hollywood.....	- 9 -
2.3.1 Vietnamkrieg.....	- 10 -
2.3.2 Irakkrieg.....	- 12 -
3 Analyse der Filmwerke	- 15 -
3.1 Analyse von „The Deer Hunter“	- 15 -
3.1.1 Zusammenfassung der Filmhandlung.....	- 15 -
3.1.2 Hervorhebung der Pathosszenen	- 17 -
3.2 Analyse von „American Sniper“	- 26 -
3.2.1 Zusammenfassung der Handlung	- 26 -
3.2.2 Hervorhebung der Pathosszenen.....	- 28 -
4 Gegenüberstellung der Filmwerke	- 40 -
5 Schlussfolgerung	- 43 -
Literaturverzeichnis	IV
Eigenständigkeitserklärung	VIII

Abkürzungsverzeichnis

1. Abb. = Abbildung

Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Filmposter "The Deer Hunter"	- 15 -
Abb. 2: Michael auf der Jagd.....	- 17 -
Abb. 3: Gefangennahme der US-Soldaten	- 20 -
Abb. 4: Besuch im Veteranenkrankenhaus.....	- 21 -
Abb. 5: Michael und Nick beim Russisch-Roulette-Spiel	- 23 -
Abb. 6: Gedenkfeier für Nick	- 24 -
Abb. 7: Filmposter "American Sniper"	- 26 -
Abb. 8: Gespräch am Esstisch.....	- 28 -
Abb. 9: Abendessen im Irak	- 30 -
Abb. 10: Anschlag auf das "World Trade Center"	- 32 -
Abb. 11: Streitgespräch zwischen Chris Kyle und Marc Lee.....	- 33 -
Abb. 12: Auseinandersetzung zwischen Chris Kyle und Taya Kyle	- 35 -
Abb. 13: Aufeinandertreffen von Chris Kyle und Jeff Kyle.....	- 36 -
Abb. 14: Beerdigung von Marc Lee	- 37 -
Abb. 15: Ermordung von Chris Kyle	- 38 -

1 Einleitung

Die amerikanische Truppeneinheit stürmt in ein zerfallenes Gebäude. Furchtlos riskieren die Soldaten dabei ihr Leben. Mit gezielten Schüssen wird der boshafte Feind eliminiert und eine zuvor unterworfenen Bevölkerung abermals durch ein kriegspolitisches Eingreifen der Vereinigten Staaten von Amerika befreit. In der Heimat angekommen, wird der Soldat nicht nur feierlich empfangen, sondern als wahrer Held angesehen. Diese Handlungsabfolge ist eine gängige filmische Darstellung der amerikanischen Interventionen vom ersten und zweiten Weltkrieg. Doch daraufhin vollzieht sich ein nahezu vollständiger Wandel in der thematischen Ausrichtung des amerikanischen Kriegsfilmgenres. Verängstigt und psychisch labil ist der Soldat nun unfähig, den Kampf auf dem Schlachtfeld anzunehmen. In die Heimat zurückgekehrt, erwartet diesen keine Parade oder vom Volk besungene Lobeshymnen. Im Gegenteil, der Veteran wird von nun an missachtet und zurückgewiesen.

Die Ursache dieser Alternation ist schon weitestgehend erforscht worden. So prägt eine aufgrund amerikanischer Kriegspolitik resultierende politisch-kulturelle Umwandlung innerhalb der Gesellschaft die genrespezifischen Darstellungsformen des Kriegsfilms (vgl. Greiner, R. 2012, S.48). Interessant ist jedoch der Aspekt, dass Kriegsfilme bisher fast ausschließlich nach filmanalytischen Grundmustern und nicht nach ihrer politisch-kulturellen Stellungnahme untersucht werden. Nicht nur die Wirkung der real-historischen Ereignisse auf den Kriegsfilm ist groß, sondern dient dieses Genre seit dessen Existenz ebenso als Instrument zur Beeinflussung des Zuschauers auf affektiver Ebene (vgl. Kappelhoff 2013, S.227). Insbesondere der Vietnam- und Irakkrieg sind für eine filmanalytische Untersuchung nach politisch-kulturellen Aussagen geeignet, da diese Kriege die amerikanische Gesellschaft verwirrt und aufgebracht zurücklassen. In diesem Zusammenhang bietet sich dem Genre die Möglichkeit, durch dessen selektive Themenwahl emotionale Reize im Publikum zu schaffen. Als Folgeerscheinung können Ängste überwunden oder Animositäten erzeugt werden.

Aus diesem Grund habe ich den Film „The Deer Hunter“, der den Vietnamkrieg behandelt, und „American Sniper“, ein Werk, welches den Irakkrieg thematisiert, ausgewählt. Beide Filme erregen seit ihrer Veröffentlichung bei Zuschauern und Filmkritikern gleichermaßen Widerstand. Eine Idealisierung des amerikanischen Soldaten oder das Verleugnen von historischen Fakten stehen exemplarisch für diesen Protest. Doch was sind die tatsächlichen politisch-kulturellen Aussagen der Kriegsfilme in Bezug auf die amerikanische Gesellschaft? Und worin unterscheiden sie sich?

Im Rahmen meiner wissenschaftlichen Arbeit möchte ich daher diese Fragestellungen untersuchen, um feststellen zu können, ob die existierenden Kontroversen berechtigt sind.

Dafür wird diese Arbeit in drei Kapitel untergliedert. In Kapitel 2 werden dem Leser die theoretischen Grundlagen vermittelt, die für eine nachfolgende Analyse der Filmwerke relevant sind. Kapitel 3 untersucht die Filmwerke isoliert betrachtet und hebt die politisch-kulturelle Aussagen hervor. Infolgedessen werden die neu gewonnenen Erkenntnisse der einzelnen Filme in Kapitel 4 gegenübergestellt, um Zusammenhänge und Kontradiktionen ersichtlich zu machen.

2 Theoretisches Grundgerüst

Bei dieser wissenschaftlichen Arbeit wird die politisch-kulturelle Stellungnahme der Filmwerke „American Sniper“¹ und „The Deer Hunter“² unter Berücksichtigung realhistorischer Ereignisse untersucht. Kultur wird in diesem Kontext als Gesamtheit von Einstellungen und Werten innerhalb einer Gesellschaft definiert. Die politische Stellungnahme wird als aktives Vorgehen eines Staates definiert, in der sämtliche Vorgänge zu der Steuerung von politischen Apparaten in einem Staat ausgerichtet werden. Dabei werden Instrumente der Filmanalytik genutzt. In diesem Kapitel erhält der Leser theoretische Grundkenntnisse, welche für die nachfolgenden Gliederungspunkte substantiell sind.

2.1 Das amerikanische Kriegsfilmgenre

Das Kriegsgenre³ weist zahlreiche filmische Erkennungsmerkmale auf, welche bei einer oberflächlichen Betrachtung des Zuschauers nicht augenblicklich ersichtlich werden. Aus diesem Grund werden hierbei genrespezifische Merkmale hervorgehoben, die eine nachfolgende thematische Auswertung beider Filmwerke vereinfacht (vgl. Kappelhoff 2013, S.187).

Der Kriegsfilm reflektiert politisch-kulturelle Begebenheiten, während militärisch-organisierten bewaffneten Auseinandersetzungen (vgl. Büttner et al. 2004, S.82). Hierzu dienen oftmals geschichtlich reale Gegebenheiten als dramatischer Ausgangspunkt der Erzählung. Bei dieser reproduktiven Darstellung werden bestehende geschichtliche Korrelationen simplifiziert, um die Kampfhandlung in den Vordergrund zu stellen (vgl. Büttner et al. 2004, S.85). Das Schlachtfeld dient unterdessen als zentrales dramaturgisches Bindeglied zwischen aufgeführter Kampfhandlung und der temporären Aufhebung von moralischen Gesetzmäßigkeiten (vgl. Büttner et al. 2004, S.132, zit.n. Belton 1994, S.165).

Die Problemstellung der Außerkraftsetzung moralischer Werte wird dabei unterschiedlich aufgearbeitet. Zum einen kann durch die Rechtfertigung eines notwendigen und begründeten Krieges, im fortwährenden Verlauf der Handlung, diese Problematik legitimiert werden (vgl. Büttner et al. 2004, S.114).

¹ Von Regisseur Clint Eastwood inszeniert, wird das Filmwerk im Jahre 2014 sechsmalig für einen Academy Award, darunter als Bester Film, nominiert.

² Michael Cimino ist der Regisseur des fünfmaligen Academy Award Siegers „The Deer Hunter“. Deutscher Titel des Filmwerkes ist „Die Durch die Hölle gehen“.

³ Der Begriff „Genre“ wird hierbei als eine Form der filmischen Klassifizierung definiert. Eine Einteilung der Filme erfolgt dabei nach thematischen Gemeinsamkeiten, sowie affektiven Kriterien wie Wut, Trauer, Angst und Freude (vgl. Wedel 2013, S.125).

Hierzu werden die Taten der heimischen Truppen gerühmt dargestellt, während gleichzeitig eine herabsetzende Charakterisierung der gegnerischen Soldaten erfolgt (vgl. Büttner et al. 2004, S.93). Zum anderen ist eine objektive Inszenierung, welche den Krieg nicht in gut und schlecht kategorisiert, sondern vielschichtig darstellt zu betrachten. Moralische Anschauungen werden in diesem Zusammenhang grundsätzlich in Frage gestellt (vgl. Wedel 2013, S.132).

Darüber hinaus ist die Inszenierung eines gewaltsamen Aktes, wie im realen Krieg selbst, stets präsent. So sind diese Szenenabfolgen von Relevanz, da in diesem Zusammenhang die psychophysischen Auswirkungen des Gefechts erkenntlich werden. Anschließend ist für die politisch-kulturelle Aussagekraft des audiovisuellen Mediums entscheidend, inwiefern der Tod während der Schlachtsequenzen subjektiviert, verklärt oder gar gerechtfertigt wird. Erfolgt keine direkte Visualisierung von Gewalttaten, können dessen Auswirkungen gleichwohl sichtbar sein. Zu diesem Zweck dienen verwundete und traumatisierte Kriegsbeteiligte als indirekte Darstellungsform von Gewaltsamkeiten (vgl. Büttner et al. 2004, S.138).

Ein weiterer essenzieller Aspekt in der filmischen Darstellung des Krieges ist der Soldat selbst. Dieser handelt, in Anbetracht einer stereo-typischen filmischen Visualisierung, bereitwillig und aus patriotischer Überzeugung, um in den Kampf zu ziehen (vgl. Büttner et al. 2004, S.93). Des Weiteren agiert dieser vornehmlich in virilen Gruppen, in der Brüderlichkeit und Mannhaftigkeit von hoher Signifikanz sind. Konsekutiv dazu, rückt der Soldat als eigenständiges Individuum in den Hintergrund der Betrachtung (vgl. Wedel 2013, S.135). Der Übergang von Heimat und Kriegsfront ist an dieser Stelle als Bruch innerhalb der sozialen Umgebung des Hauptcharakters anzusehen. Das vertraute private Umfeld weicht der militärischen Gruppengemeinschaft (vgl. Wedel 2013, S.126).

Hierbei wird deutlich, dass das Kriegsfilmgenre sich nicht nur auf dem Schlachtfeld geführten Truppenkampf fokussiert, sondern sich ebenso weiteren dramatischen Gestaltungsmöglichkeiten bedient (vgl. Klein et al. 2006, S.15). Dadurch sollen die vielschichtigen Auswirkungen des Krieges auf die Gesellschaft, Politik und den Soldaten aufgezeigt werden. In Folge dieser intendierten Ausrichtung wird der Kriegsfilm in vier Subgenres untergliedert: der Western, das Melodrama, der Action- und der Horrorfilm.

Von großer Bedeutung für die nachfolgende analytische Betrachtung beider Filmwerke sind das Western-Genre sowie das Melodrama (vgl. Kappelhoff et. al. 2013, S.191). Zentraler Handlungsaspekt des Western-Genres ist die gewaltsam forcierte Geburt der amerikanischen Nation.

In dieser fragilen gesellschafts-politischen Lage ist es der Held, der versucht die Unrechtmäßigkeiten innerhalb eines dichotomen Volkes zu bewältigen (vgl. Kappelhoff 2013, S.193). Das Land, das die Charaktere umgibt, ist geprägt von einer unberührten und friedlichen Natur. Im Gegensatz dazu steht die anarchische Kraft innerhalb der amerikanischen Gesellschaft. Deutlich wird dies in den Konfrontationen des Protagonisten mit dem Antagonisten. In dieser Auseinandersetzung sind eine Vertreibung der amerikanischen Ureinwohner sowie ein Despotismus innerhalb der eigenen Bevölkerung stets existent. Überdies besteht eine klare charakterliche Zuordnung von Held und Gegenspieler (vgl. Faulstich 2013, S.34). Sowohl die Achtung des Staates, eine respektvolle Eingliederung in die Gesellschaft, wie auch der Kampf gegen den obig aufgeführten Despotismus sind die Charakteristika des Protagonisten. Demgegenüber missachtet der Opponent diese Normen und Werte. Des Weiteren kommt es zu einer Übersteigerung der real-historischen Vergangenheit des Landes, in der die Taten der Armee idealisiert werden, gefolgt von einer Entwertung von Einwohnern anderer Abstammung. Dies betrifft überwiegend das indianische Volk (vgl. Midding et al. 1996, S.35). Das Kriegsfilmgenre implementiert diese genrespezifischen Eigenschaften in vielerlei Hinsicht. So wird das Motiv einer Reinkarnation der betrachteten Nation primär behandelt. Hierbei versucht das Western-Genre erkenntlich zu machen, dass ausschließlich der Zusammenhalt des national verbundenen Volkes im Kriegszustand zum Sieg verhelfen kann. Gleichmaßen handelt der Kriegsfilm von dem Kampf um die Herrschaftsgewalt einer Nation (vgl. Kappelhoff 2013, S.193).

Die Auflösung ideologischer Zwänge des provinziellen Mittelstandes unter Berücksichtigung gesellschaftlicher Wertevorstellungen ist thematisches Hauptmerkmal des Melodramas. Hierzu werden Konflikte der Repression von Emotionen angesprochen, in welcher der Liebesaffekt den Handlungsverlauf stark beeinflusst (vgl. Bronfen 2013, S.39). Hauptcharakter in diesem Genre ist zumeist eine Frau. Diese steht vor einer schwerwiegenden Entscheidung in ihrem sozialen Umfeld. Diesbezüglich ist beispielsweise die Wahl des Lebensgefährten, als auch die Abwendung vom Elternhaus zentrales Motiv der Protagonistin. Ein äußerer Konflikt wird bei dieser Gelegenheit in das scheinbar friedliche Umfeld des Protagonisten integriert, welches eine Destabilisierung zwischen den einzelnen Charakteren erzeugt (vgl. Bronfen 2013, S.39).

Die Entladung der daraus resultierenden Spannungen erfolgt oftmals in dem heimischen Umfeld des Protagonisten selber. Das Kriegsfilmgenre hat sich den vorgenannten Eigenschaften des Melodramas bedient und auf den Soldaten projiziert. Dabei werden die psychologischen und physischen Auswirkungen des Krieges durch die filmische Veranschaulichung an dem einzelnen Individuum hervorgehoben.

Der Konflikt wird nun nicht mehr von außen in das Umfeld des Helden hineingetragen, sondern von diesem selbst. Die traumatisierenden Ereignisse des Krieges wecken Wut, Verzweiflung und Abscheu in dem Soldaten. Eine Bewältigung des Problems erfolgt nicht auf dem Schlachtfeld, sondern in dessen eigener sozialer Umgebung: seinem zu Hause (vgl. Elsaesser 2013, S.72).

Eine angestrebte Resozialisierung des Soldaten in die Gesellschaft verbunden mit dem Versuch traumatisierende Kriegserlebnisse zu überwinden, wird dem Trauma- und Heimkehrmotiv zugeschrieben (vgl. Haupts 2013, S.166). In Verbindung damit ist weder die Verleugnung des Geschehenen noch die Bemühung des Vergessens von primärer Bedeutung. Vielmehr werden die Folgen des Krieges auf einer gesellschaftspsychologischen Ebene untersucht. Unter Berücksichtigung dieser Umstände kommt die Frage auf, inwiefern sich die Gesellschaft dieser Problematik verschließt und in welchem Maße die aktive Konfrontation mit dem Sachverhalt von den Charakteren ersucht wird (vgl. Bronfen 2013, S.390). Die Rückkehr des Soldaten in die Heimat endet in einer Konfrontation mit dessen „Damaligem-Ich“ der Vorkriegszeit und dem „Temporären-Ich“ der Nachkriegszeit. Als Instrument dieser Gegenüberstellung dient die immanente Retroperspektive des Veteranen (vgl. Bronfen 2013, S.390). Bei dieser ist der Soldat dauerhaft mit den nachwirkenden Ängsten des Krieges konfrontiert. Protegiert wird dies meist durch die physischen Verletzungen, die einen traumatischen Effekt auf die Charaktere verstärken (vgl. Bronfen 2013, S.386). Ziel der Verwendung dieser Motive ist eine erfolgreiche thematische Annäherung der Heimkehrproblematik mit dem Zuschauer herbeizuführen. Im Idealfall wird hierdurch eine Selbstreflexion des innergesellschaftlichen Umgangs mit dieser Problemstellung provoziert. Darüber hinaus dient das Medium des Films als Instrument einer temporalen Erfassung kriegspolitischer Auswirkungen auf eine Gesellschaft (vgl. Greiner, R. 2013, S.166).

2.2 Politischer und kultureller Einfluss des Kriegsfilmgenres auf die amerikanische Gesellschaft

Die Filmproduktionen des amerikanischen Filmsektors in Hollywood sind essenzieller Bestandteil der amerikanischen Kultur. Dabei wird dem Kriegsfilmgenre eine besondere Stellung zugeschrieben. So intendiert das Genre mit der Wahl der Handlung sowie der inszenatorischen Gestaltung mit der amerikanischen Gesellschaft zu interagieren (vgl. Kappelhoff 2013, S.189). Eine genrespezifische Decodierung ist an dieser Stelle unerlässlich für eine darauffolgende wissenschaftliche Untersuchung der beiden Kriegsfilmwerke (vgl. Beil et al. 2012, S.11). In diesem Unterkapitel werden deshalb Motive und Auswirkungen der Kriegsdarstellung auf die Bevölkerung untersucht, wie auch erläutert.

Hierbei ist das Genrekino als Kommunikationsapparat anzusehen, in welchem die Wertevorstellungen des Zuschauers bestätigt, ausgeprägt oder widerlegt werden (vgl. Kappelhoff 2013, S.187). Dramaturgisch betrachtet, beabsichtigt die inszenatorische Darbietung des Krieges eine affektive Teilnahme der Zuschauer zu erreichen. Dazu dient der Protagonist als emotionales Bindeglied zwischen Filmwerk und Betrachter. Gelingt dies, wird nicht nur das Schicksal der Charaktere beobachtet, vielmehr wird durch die empathische Suggestionskraft des audiovisuellen Mediums die Handlung miterlebt (vgl. Büttner et al. 2004, S.123). Die inszenatorische Kraft des Gefechts entsteht durch eine schematisch strukturierte bildliche Abfolge von Furcht und Gewalt. Auswirkend daraus wird eine Erregung des Zuschauers erzeugt (vgl. Bronfen 2013, S.150).

Darüber hinaus dienen diese dramatischen Gestaltungsmittel nicht nur zur Emotionalisierung des Betrachters. Vielmehr beabsichtigt das Filmmedium, die Schrecken des Krieges zu porträtieren und die Nation in ihrer emotionalen Gesamtheit zu betrachten. Unterschiedliche Konklusionen sind das Resultat dieses Vorgangs (vgl. Kappelhoff 2013, S.201). In diesem Rahmen wird die Beteiligung, wie auch die Befürwortung des Krieges hinterfragt, in denen das einzelne Subjekt für das Wohlergehen der Gemeinschaft geopfert wird. Eine Sinnmäßigkeit des Krieges aufzuzeigen stellt diesbezüglich eine generelle Problematik dieses Genres dar. Resultierend hieraus erfolgt ein Rechtfertigungsprozess, in dem der Tod des Soldaten legitimiert wird. Dadurch findet eine Überordnung des Nationalstaates gegenüber dem Leben des Einzelnen statt. Hiermit verwickelt sich das Genre in eine Antinomie: Dass die Gemeinschaft eines Nationalstaates der ideologischen These folgt, in welcher die Bedeutsamkeit des Einzelnen in Friedenszeit essenziell ist währenddessen das Individuum im Kriegseinsatz bereitwillig geopfert wird (vgl. Kappelhoff 2013, S.194). Die Aufgabe des Zuschauers ist es nun die moralische Konfusion des Krieges, wenn nicht zu überwinden, dann geringstenfalls zu akzeptieren (vgl. Greiner, R. 2012, S.463).

Die damit einhergehende Anwendung eines unabhängigen affektiven Perzeptionsapparates, unterscheidet den Kriegsfilm von der beispielsweise objektiven Berichterstattung der Nachrichtenmedien (vgl. Greiner, R. 2012, S.48). Zwar haben beide Formen dieser medialen Darstellung Einfluss auf den kollektiven Sinneseindruck historischer Ereignisse, jedoch ist der Film nicht darauf ausgerichtet eine genaue Wirklichkeit widerzugeben. So intendiert das Genre historische Ereignisse filmisch nachzubilden, doch ist das Hauptmotiv dieser Filme divergent; die Schaffung eines Abbildes der gesellschafts-politischen Wahrnehmung einer Nation (vgl. Greiner, R. 2012, S. 465).

Der Kriegsfilm hat an dieser Stelle die Möglichkeit, nicht nur das Leiden des Krieges zu versinnbildlichen, sondern ebenso dessen Auswirkung in das kulturelle Gedächtnis zu rufen. Darüber hinaus wird das gesellschaftliche Denken in einer bestimmten chronometrischen Episode rekonstruiert. Infolgedessen wird der Betrachter mit dieser historischen Nachbildung konfrontiert. So wird der Zuschauer, wie der Veteran selber, von den Kriegsgeschehnissen in abgeminderter affektiver Form verfolgt (vgl. Greiner, R. 2012, S.422).

Doch ist die thematische Ausrichtung des Kriegsfilms nicht nur kulturell, sondern ebenso politisch motiviert. So ist die Essenz konfliktgeladener politischer Themen in Filmen oftmals als emotionales Selbstbildnis einer Gesellschaft zu werten. In diesem Zusammenhang versucht die gegenwärtige Kultur, sich und ihre Kriegstaten durch deren politische Sinnhaftigkeit zu exkulpieren. Dies geschieht, indem der Krieg als Kampf gegen die Ungerechtigkeit gewertet wird (vgl. Kappelhoff 2013, S.293). Hierzu dient der Film der Zweckmäßigkeit, gewissenhaftes politisches Denken innerhalb eines Staates zu stärken (vgl. Büttner et al. 2004, S.113). Hierzu projiziert das Genre filmische Reize, welche sowohl die Gemeinschaft, als auch an den einzelnen Zuschauer ansprechen soll. Dies gelingt ausschließlich mit der Kreierung eines Identifikationsraumes für den Betrachter (vgl. Büttner et al. 2004, S.78).

Ist der Kriegsfilm fähig, ein Gefühl der Zusammengehörigkeit entstehen zu lassen, folgt eine einheitliche Betrachtung von Kriegsgegner und Kriegsopfer (vgl. Kappelhoff 2013, S. 293). Dadurch läuft der Kriegsfilm Gefahr, als mediales Instrument der Propagierung von fragwürdigem, kriegspolitischem Gedankengut missbraucht zu werden. Eine Rechtfertigung des Krieges gilt diesbezüglich als Erkennungsmerkmal (vgl. Büttner et.al. 2004, S.79). Ebenso kann eine Auslassung essenzieller historischen Fakten zu einer Idealisierung, sowie Verklärung, von real-historischen Ereignissen führen. Aus diesem Grund ist eine analytische Betrachtung des einzelnen Filmkorpus unter diesem Aspekt von großer Wichtigkeit (vgl. Bronfen 2013, S.151). Deshalb wird im weiteren Verlauf dieser wissenschaftlichen Arbeit diese Problematik in dem nachfolgenden Kapiteln der praxisorientierten Analytik weiter untersucht.

Indessen hat sich die substanzielle Ausrichtung des Kriegsfilms innerhalb der letzten Dekaden gewandelt. Kriegsfilme, welche bis in das Jahr 1955 entstanden sind, fokussieren eine reine Reinszenierung der real-historischen Ereignisse mit der Intension eine kulturelle Reminiszenz herzustellen (vgl. Kappelhoff 2013, S.12).

Nachfolgende Kriegsfilme hingegen sind darauf fokussiert, der Handlung einen Verfremdungseffekt hinzuzufügen (vgl. Greiner, R. 2012, S.384). Hierbei werden familiäre Darstellungssequenzen konzeptionell neu ausgerichtet. Die realen Kriege werden nun durch das Kriegsfilmgenre einer permanenten Decodierung unterzogen, in welcher die Motive und Folgen eines Krieges begründet werden (vgl. Kappelhoff 2013, S.227). Dabei erfolgt die strategische Umsetzung dieser politisch-kulturellen Einflussnahme mit Hilfe einer tendenziös gekennzeichneten Darstellung der Charaktere, verbunden mit der ohnehin subjektiven Wahrnehmung des Zuschauers. Jene sind Auslöser einer Evaluierung bereits fest implementierter Ansichten. Hier ist hervorzuheben, dass der Kriegsfilm substantiell nicht nur als mediale Gedenkstätte gewertet werden darf (vgl. Elsaesser 2013, S.62).

Aufgrund eines affektorientierten Inszenierungsstils entsteht eine tiefe Verbundenheit des Filmpublikums mit dem Kriegsfilm. Diese Verbundenheit wird durch geteilte Betroffenheit, Entrüstung oder Befürwortung innerhalb der Gesellschaft sichtbar. Der Kriegsfilm kann dabei als Reaktion real-historischer Geschehnisse gewertet werden. Die durch den Krieg verursachten politisch-kulturellen Differenzen erfordern eine gesellschaftliche Aufarbeitung der Begebenheiten. Doch zunächst kann ein möglicher Verdrängungsprozess eintreten, welcher durch den Kriegsfilm aufgehalten wird.

Leitbild einer erfolgreichen Konfrontation zwischen Betrachter und Filmmedium wäre in diesem Fall die Bewältigung dieser verdrängten Emotionen (vgl. Büttner et al. 2004 S.78). Daraus resultierende progressive Erkenntnisse zu ziehen, ist möglich (vgl. Greiner, R. 2012, S.401). In Folge dessen werden ständig neue Motive der politisch-kulturellen Verhaltensweisen im real-historischen-Kontext hervorgebracht, die nicht steuerbar sind (vgl. Bakels et al. 2013, S.294). Hierbei ist zu beachten, dass eine Wirkung des Filmes auf den Zuschauer differierend ist. Sowohl die biographische Historie des Zuschauers, als auch dessen bereits implementierte ideologische Ansichten, können keine generalisierte Analyse des Wirkungsgrades ermöglichen (vgl. Büttner et al. 2004, S.104).

2.3 Politischer und kultureller Einfluss der USA auf das Kriegsfilmgenre in Hollywood

Der amerikanische Kriegsfilm kanalisiert nicht nur das politisch-kulturelle Selbstbildnis einer Gesellschaft durch die audiovisuelle Darstellung des Krieges. Vielmehr ist eine Wechselwirkung festzustellen, in welcher das Kriegsgenre selbst Abbild politisch-kultureller Handlungsweisen ist und unter dessen dauerhafter Einflussnahme steht.

So provoziert speziell die kriegspolitische Ausrichtung der Vereinigten Staaten von Amerika die thematischen und inszenatorischen Verarbeitungsformen in diesem Genre (vgl. Bronfen 2013, S.11). Dazu wird im folgenden Textverlauf die Einflussnahme des Vietnam- und Irakkrieges auf das Kriegsfilmgenre untersucht.

2.3.1 Vietnamkrieg

Der Vietnamkrieg⁴ stellt aus kriegspolitischer Perspektive eine Kehrtwende in der außenpolitischen Ausrichtung der amerikanischen Nation dar. Denn ist dieser Amerikas letzter defensiv geführter Krieg. Die bisherige Charakteristik amerikanischer Interventionen ist, zumindest in der Öffentlichkeit propagiert, ein ideologisch motivierter Rettungskrieg. Humanitäre Hilfeleistungen haben in Hinblick darauf oberste Priorität. Dieses scheinbar altruistisch geprägte Handeln wird fortwährend in einer Vielzahl von Vietnamkriegsfilmen thematisiert und verarbeitet (vgl. Elsaesser 2013, S.76). Dabei gilt der Vietnamkrieg innerhalb der amerikanischen Bevölkerung als Auslöser eines zuvor nicht bekannten Gefühlszustandes des kriegspolitischen Fehlschlags (vgl. Frey 2010, S.198). Die Folgeerscheinungen werden anhand aufkommender Konfusionen, sowie Betroffenheit innerhalb der amerikanischen Gesellschaft ersichtlich (vgl. Elsaesser 2013, S.64).

Auch wenn eine Kapitulation in Vietnam niemals von der Regierung der USA eingeräumt wird, stellt der Vietnamkrieg das erste Kriegsgefecht in der amerikanischen Historie dar, in der eine Bezwingung des Kriegsgegners nicht stattgefunden hat (vgl. Frey 2010, S.231). Darauffolgend ist eine veränderte Wahrnehmung in Teilen der amerikanischen Bevölkerung in Bezug auf den US-Soldaten feststellbar. Dessen Heimkehr wird nämlich nicht wie im ersten und zweiten Weltkrieg zelebriert.

Vielmehr wird die Heimkehr des Veteranen als symbolisches Denkmal dieser historischen Niederlage angesehen und infolgedessen missbilligt. Bekräftigt wird diese Haltung aufgrund des Faktums, dass dieser geführte Krieg selbst nie von der Bevölkerung verstanden worden ist (vgl. Wedel 2013, S.126). Der Vietnamfilm dient dabei als Ventil emotionaler Verdrängungen. Dafür rückt der Mann in das Zentrum der inszenatorischen Gestaltung. Die durch den Krieg entstandene Verängstigung spiegelt sich in dessen Männlichkeit wieder. So ist der männliche Protagonist in einem traumatischen Zustand dauerhafter Isoliertheit ausgesetzt (vgl. Kappelhoff 2013, S.273).

⁴ Als Resultat des „Kalten Krieges“ erfolgt ein von der damaligen US-Regierung proklamierter Kampf gegen den Kommunismus, welcher in den von 1954 bis 1975 geführten Vietnamkrieg gipfelt. Das in Nordvietnam, unter kommunistischer Führung von Ho Chi Minh, sowie Südvietnam, geführt von Ngo Dinh Diem und von der US-Regierung unterstützt, unterteilte Land ist dabei von mehr als 500.000 US-Soldaten besetzt worden. Amerikas militärische Intervention bleibt jedoch erfolglos, resultierend in einer Wiedervereinigung des Landes als „Sozialistische Republik Vietnam“ (vgl. Steininger 2008).

Der Kriegsgegner spielt währenddessen eine untergeordnete Rolle, da der eigentliche Konflikt im Inneren des Protagonisten stattfindet (vgl. Kappelhoff 2013, S.275). Dieser Zorn des, für das amerikanische Volk, nicht ergründbaren Kriegseintritts mit den damit korrelierenden Opferzahlen von annähernd 1.353.000 Kriegstoten (vgl. Greiner, B. 2013, S.44) beeinflusst die kreative Ausrichtung des Vietnamkriegsfilms erheblich. So wird ein thematischer Wandel vollzogen, welcher nicht auf die Mobilisierung der Gesellschaft und Idealisierung eines bestimmten Heldentypus abzielt. Eher versucht der Vietnamkriegs-film die Sinnhaftigkeit, wie in den Filmwerken „Platoon“⁵ oder „Apocalypse Now“⁶ dargestellt, zu hinterfragen.

Intension des Kriegsfilmgenres ist es dabei, die traumatische Rückwirkung des Krieges für den Zuseher greifbar zu machen (vgl. Bakels et al. 2013, S.304). Eine Einigung mit dem Betrachter ist in diesem Kontext mit einem kulturellen Zusammenfinden gleichzusetzen. Bestreben des Vietnamfilms ist es nun, die Zuschauer mit den affektiven Erlebnissen des Gefechts zu konfrontieren (vgl. Bakels et al. 2013, S.304). Dazu benötigt der Kriegsfilm eine zeitliche Distanzierung zu den real-historischen Ereignissen. Erst hierdurch können Prozesse der Verarbeitung innerhalb der Gesellschaft eingeleitet werden, in der unobjektive Ansichten des Einzelnen, zu einer kollektiv geformten Historie entstehen kann (vgl. Greiner, R. 2012, S.46).

Die Aufdeckung des politischen Einflusses auf den Vietnamkriegsfilm wird im Zuge des Regierungswechsels zwischen dem 39. Präsidenten der Vereinigten Staaten von Amerika, Jimmy Carter, und dessen Nachfolger, Ronald Reagan, deutlich. Diese bekleiden das Amt des amerikanischen Staatsoberhauptes zusammengefasst von 1977 bis 1989 (vgl. <http://www.presidentsusa.net/presvplist.html>). Unter der Regierung von Präsident Carter erhofft sich die US-Bevölkerung nach der Niederlage in Vietnam und dem innerstaatlichen Watergate-Skandal⁷ repräsentierte Sittlichkeit, sowie Integrität. Außenpolitisch betrachtet drückt sich dies durch eine zielgerichtete Entwertung des amerikanischen Militärs aus (vgl. Hartmann 2004, S.11).

⁵ Platoon ist ein von Regisseur Oliver Stone inszenierter Kriegsfilm aus dem Jahr 1986. Das Filmwerk handelt von den traumatischen Auswirkungen des Gefechts auf eine Gruppe von Fußsoldaten in Vietnam (vgl. Norman 1986).

⁶ Francis Ford Coppola ist Regisseur des 1979 erscheinenden Vietnamkriegsfilms, in welchem der Protagonist in Folge eines militärischen Auftrags mit den psychischen und physischen Konsequenzen des Krieges konfrontiert wird (vgl. Canby 1979).

⁷ Bezeichnet den Machtmissbrauch des damaligen US-Präsidenten, Richard Nixon, im Jahre 1972. Eine Abhörung demokratischer Oppositionsmitglieder führt daraufhin zum Rücktritt des Staatsoberhauptes (vgl. Berg 1992).

Anlass dafür ist das Bestreben einer konsequenten Aufarbeitung, in Friedenszustand, der Vietnamkriegsthematik. Hierzu folgt Hollywood⁸ dem Begehren des Volkes und inszeniert den Krieg sowohl wertneutral als auch explizit, wie beispielsweise das Filmwerk „Apocalypse Now“ veranschaulicht (vgl. Haupts 2013, S.169).

Nach der Machtübernahme Ronald Reagans im Jahr 1989 ist dessen primäres global umfassendes politisches Ziel der Niedergang des Kommunismus (vgl. Haupts et al. 2013, S. 170). Damit einhergehend soll die amerikanische Gesellschaft nach der Kapitulation in Vietnam neues Selbstbewusstsein erhalten. Infolge dieses Prozesses strebt die amerikanische Staatsmacht nach einer Beseitigung des innergesellschaftlichen Selbstbildes einer boshaften Nation. Hierbei kann die Hervorbringung eines heroischen, unverwundbar erscheinenden Hauptprotagonisten durch den amerikanischen Filmsektor als Reaktion gewertet werden, die Regierung in deren Bestreben zu unterstützen. Ziel dieser strategischen Maßnahme ist eine Idealisierung des amerikanischen Selbstbildes als Retter der freien westlichen Welt (vgl. Schweizer 2002, S.3).

2.3.2 Irakkrieg

Der Irakkrieg⁹ kann in die Kategorie der neuen Kriege eingeordnet werden. Diese sind gekennzeichnet durch eine asymmetrische Kriegsführung¹⁰, ökonomisch motivierte Handlungen und einer globalen Kriegsbeteiligung. Daraus resultierend ist es neben einer veränderten Medienberichterstattung, auch zu einer Umwandlung innerhalb der funktionalen Ausrichtung des Kriegsgenres gekommen. Umso komplexer der reale Krieg in seiner politischen Proklamation wird, desto mehr nimmt das Genre die Rolle eines temporär geschaffenen Raumes der affektiven Verarbeitung für die amerikanische Gesellschaft ein (vgl. Greiner, R. 2012, S.458). Hierbei ist eine angestrebte Klarheit in der Klärung der Kriegsschuld von sekundärer Bedeutung. Weitaus wichtiger ist dafür die kulturelle Wahrnehmung, welche der Krieg auszulösen vermag. Der 11.09.2001, an dem ein terroristisch motivierter Anschlag auf das World Trade Center verübt worden ist, gilt als Auslöser einer immanenten Schockstarre innerhalb des Volkes der Vereinigten Staaten. Diesem Ereignis versucht die amerikanische Filmindustrie seither entgegenzuwirken. Ausgedrückt wird dies durch eine kinematographische Simplifizierung von Gut und Böse. Darauf folgend wird dem Betrachter ermöglicht Wut und Zorn zu kanalisieren.

⁸ Synonym für die amerikanische Filmindustrie (vgl. Ellrich 2007).

⁹ Hiermit ist der dritte Golfkrieg gemeint, welcher mit militärischen Vorstößen gegen den Irak am 19.03.2003 eingeleitet worden ist (vgl. Greiner, R. 2012, S.283). Offiziell ist der Krieg am 01.05.2003 vom zu dieser Zeit regierenden US-Präsidenten George W. Bush für beendet erklärt worden. Daraufhin ist es im Oktober 2011 zum endgültigen Abzug von amerikanischen Truppen aus dem Irak gekommen (vgl. Klüver 2011).

¹⁰ Stellt einen Konflikt zwischen materiell ungleichen Kriegsparteien dar (vgl. Greiner, B. 2013, S.44).

Zudem beabsichtigt der Kriegsfilm, eine vereinfachte Form der Konfrontation mit dem Abbild des von der Politik proklamierten Feindes zu ermöglichen (vgl. Büttner et al. 2004, S.126). Ist es der amerikanischen Regierung in den bisherigen Kriegseinsätzen gelungen, klare militärische Fronten zuzuweisen und somit in der öffentlichen Wahrnehmung eine militärische Intervention allein aus ideologischen Motiven begründen zu können, ist eine Rechtfertigung des Irakkrieges für die amerikanische Regierung deutlich schwieriger. Grund hierfür ist die schwere Vermittlung eines präzisierten Feindbildes gegenüber der Öffentlichkeit. Auslöser dabei ist die komplexe Begriffsdefinition terroristisch gekennzeichneter Anschläge (vgl. Greiner, R. 2012, S.293). Zwar gelingt es der US-Regierung, die Schuldfrage auf Saddam Hussein¹¹ und Osama bin Laden¹² zu projizieren, doch bleibt die Errungenschaft aus, den Irakkrieg als reine verteidigende Schutzmaßnahme darzustellen (vgl. Greiner, R. 2012, S. 288). Währenddessen verweigert das Kino nach Kriegsbeginn zunächst eine Interpretation der zu diesem Zeitpunkt gegenwärtigen Kriegereignisse. Daraufhin definiert der amerikanische Filmsektor jedoch dessen politisch-kulturelle Stellungnahme zum Irakkrieg, indem der Krieg fortwährend durch klar geschaffene Feindbilder begründet wird (vgl. Greiner, R. 2012, S.293).

Der von Saddam Hussein verordnete Einsatz von Giftgas gegen die schiitische und kurdische Bevölkerung sowie die praktizierte Herrschaftsform einer Diktatur, genügt der amerikanischen Administrative nicht als ausreichende Begründung für den militärischen Einzug in den Irak. Eine unmittelbare Form ständiger Bedrohung muss den Bürgern der USA durch das politische Handeln des Iraks begreiflich gemacht werden (vgl. Büttner et al. 2004, S.16). Diese verändert nachhaltig die Darstellung des Kriegseinsatzes in dem Irak.

Von nun an versucht das Genre eine anhaltende Emotionalisierung in Bezug auf die Motive des Feindes zu schaffen, in welcher die Gefahr für den einzelnen US-Soldaten, als auch für die gesamte amerikanische Bevölkerung stetig präsent, jedoch nicht zwangsläufig sichtbar ist (vgl. Greiner, R. 2012, S.292). Nach der Festnahme Saddam Husseins ist das Ziel der US-Regierung den innerstaatlichen Wiederaufbau des Iraks voranzutreiben. Die amerikanische Bevölkerung zweifelt jedoch zunehmend an der Sinnhaftigkeit dieses Krieges. Grund hierfür ist die Widerlegung der These der Irak würde Massenvernichtungswaffen besitzen.

¹¹ Hat von 1979 bis 2003 das Amt des Staatspräsidenten, wie auch von 1979 bis 1991 und 1994 bis 2003 das Amt des Premierministers im Irak übernommen. Vor Beginn des Irakkrieges werden diesem die Entwicklung und der Besitz von Massenvernichtungswaffen vorgeworfen, sowie eine Verbindung mit dem Terrornetzwerk al-Qaida unterstellt (vgl. The Biography.com-Webseite 2015).

¹² Gründer und langjähriger Anführer der terroristischen Vereinigung al-Qaida. Darüber hinaus wird dem saudi-arabischen Terroristen von der US-Regierung die Hauptschuld an den Terroranschlägen vom 11.09.2001 gegeben (vgl. Scheuer 2011, S.2).

Dieser ist zuvor als zentraler Argumentationspunkt genutzt worden, um der Öffentlichkeit die Notwendigkeit dieser kriegspolitischen Intervention deutlich zu machen (vgl. Büttner et al. 2004, S.16). Seither sehnt sich die amerikanische Gesellschaft nach einem vom Kriegsfilm geschaffenen Resonanzraum, in welcher die politischen Irrtümer aufgearbeitet werden können (vgl. Kappelhoff 2013, S.189).

3 Analyse der Filmwerke

Einzelne Handlungen innerhalb der filmischen Szenenabfolge können als systematisch expressive Ausdrucksform der Pathosscene zusammengefasst werden. Jede dieser im Verlauf der Arbeit herausgestellten Szenenabfolgen, behandeln politisch-kulturelle Themengebiete, welche untersucht werden müssen. Im Fokus steht dabei nicht das subjektive Handeln des einzelnen Protagonisten, sondern die Botschaft des Dargestellten an den Zuschauer. Die szenische Herausstellung von Handlungselementen dient hierbei als Unterbau für die darauffolgende analytische Betrachtung der Pathosscenes. Ziel dieser Analyse ist die Decodierung der vom Verfasser ausgewählten Filmszenen (vgl. Pogoda 2013, S.236).

3.1 Analyse von „The Deer Hunter“



Abb. 1: Filmposter "The Deer Hunter" (vgl. <http://www.ernieputto.de>)

Die folgende, auf den Hauptcharakter fokussierte, Zusammenfassung der Handlung dient dem Leser als Grundlage zur Erkennung von thematischen Zusammenhängen. Des Weiteren ist es hierdurch möglich, die darauffolgend angewendeten filmanalytischen Instrumente dieser wissenschaftlichen Arbeit zielgerichtet anzuwenden, um diese im Anschluss in den richtigen Kontext setzen zu können.

3.1.1 Zusammenfassung der Filmhandlung

Die russischstämmigen Amerikaner Michael, Nick und Steven sind in der Kleinstadt Clairton, Pennsylvania ansässig. In einer Stahlfabrik arbeitend, entscheiden sich die drei Freunde im Jahre 1968 als Soldaten in den Vietnamkrieg zu ziehen.

Mit der Eheschließung und anschließenden Hochzeitsfeier von Steven und Freundin Angela wird ebenso der Kriegseinzug der Männer zelebriert. Infolge der Feierlichkeiten tanzt Michael nicht nur mit Nick's Freundin Linda, sondern versucht diese vergebens in einem Moment der Zweisamkeit zu küssen. Am darauffolgenden Tag gehen Michael, Nick und Steven mit weiteren Freunden in den Bergen Pennsylvanias auf die Jagd. Dabei erlegt Michael erfolgreich ein Rothirsch. Nach Clairton zurückgekehrt, sind die Freunde letztmalig vor der Abreise in deren Stammkneipe beisammen.

Daraufhin sind die russischstämmigen US-Soldaten im Kriegseinsatz auf vietnamesischen Boden zu sehen. Hierbei werden diese von der südvietnamesischen Guerillaorganisation, den Vietcong, inhaftiert. Unter der Aufsicht der Vietnamesen werden die Gefangenen gezwungen in einem Zweikampf im Russisch-Roulette¹³ gegeneinander anzutreten. Resultierend aus einer List wird der Vietcong von den Amerikanern niedergeschossen, wodurch den drei Freunden die Flucht gelingt. Infolgedessen wird Steven schwer verletzt, sodass der Akteur unverzüglich in die Heimat zurückkehrt. Kurze Zeit später kehrt auch Michael nach Clairton zurück. Für den Protagonisten nicht auffindbar, bleibt Nick als Russisch-Roulette-Spieler in Saigon¹⁴ zurück.

Michael weicht bei dessen Heimkehr zunächst Freunden und Familie aus. Einzig Linda nähert sich der Hauptakteur an. Hierbei entwickelt sich eine Liebesbeziehung. Langsam wieder mit dem alten sozialen Umfeld in Kontakt tretend, geht Michael erstmals seit Kriegsrückkehr mit den Freunden auf die Jagd. Dabei hat der Veteran die Möglichkeit einen Rothirsch zu erlegen, doch schießt absichtlich am Reh vorbei. Infolge des weiteren Handlungsverlaufs besucht Michael den, seit Vietnam, nicht mehr in die Heimat zurückgekehrten Steven. Mittlerweile invalide und depressiv verweilt der ehemalige Vietnam-soldat in einem Veteranenkrankenhaus.

Während des Besuches bewirkt Michael nicht nur dessen Freund zur gemeinsamen Heimkehr nach Clairton zu bewegen, sondern erfährt gleichzeitig, dass Nick noch am Leben ist. Dieser schickt monatlich Geldbündel aus Vietnam, um Steven finanziell zu unterstützen. Daraufhin reist Michael erneut nach Saigon, um den verschollenen Soldaten zu einer Heimreise in die Vereinigten Staaten zu überreden.

¹³ Ist ein tödliches Glücksspiel, das mit einer Handfeuerwaffe ausgetragen wird. Dafür wird eine Patrone in die Trommel der Waffe getan. Nachdem die Trommel gedreht wird, weiß der Spieler nicht mehr die genaue Positionierung der Kugel. Daraufhin hält die spielende Person die Pistole an seine Schläfe und drückt den Abzug der Waffe. Wird der Spieler von der Kugel getroffen, ist das Spiel beendet (vgl. Hunsaker 2008, S.32).

¹⁴ Saigon ist bis 1975 die Hauptstadt der Republik Vietnam und wird heute Ho-Chi-Minh-Stadt genannt (vgl. Woollacott 2015).

Inmitten der verwüsteten Stadt trifft dieser bei einem organisierten Russisch-Roulette-Wettkampf auf Nick. Drogenabhängig und völlig traumatisiert erkennt der Veteran Michael nicht wieder. Darauf entscheidet sich der Protagonist bei dem tödlichen Glücksspiel gegen Nick anzutreten. Bevor Michael den Veteranen zu einer Rückkehr in die USA überreden kann verliert Nick das Spiel, gleichbedeutend mit dessen Tod. Die Beisetzung des Verstorbenen erfolgt in seiner amerikanischen Heimatstadt Clairton. Mit einer anschließenden Gedenkfeier für den Toten wird die Handlung abgeschlossen.

3.1.2 Hervorhebung der Pathosszenen

1. Auf der Jagd

Zu Beginn des Handlungsverlaufs gehen Michael, Nick und Dave mit weiteren Freunden auf die Jagd. Michael und Nick laufen mit Gewehren in der Hand über eine Gebirgsfläche Pennsylvanias. Auf der Suche nach Wildtier entdecken die beiden Männer ein Reh, welches zunächst ruhig innerhalb der Berglandschaft umhergeht. Die jungen Amerikaner verfolgen das Tier bis Michael in aussichtsreicher Schussposition ist. Entschlossen drückt der Hauptakteur den Abzug des Jagdgewehrs. Während das Tier zu Boden geht, kann der Protagonist nicht dessen Blick vom sterbenden Reh abwenden. Am Ende der Handlung ist Michael abermals auf der Jagd. Während dessen Freunde mehrfach auf ein Reh einschießen, bis dieses regungslos am Rande eines Sees liegen bleibt, geht Michael langsam durch das Gebirge. Dabei entdeckt der Kriegsheimkehrer einen großen Hirsch. Wieder ist der Veteran in aussichtsreicher Schussposition, um das Tier zu erlegen. An einem Abhang befindlich, ist das Wild fluchtunfähig. Michael zielt auf den Hirsch, welcher regungslos in Richtung des Protagonisten schaut. Der Veteran drückt den Abzug, aber er verfehlt. Danach fragt Michael zunächst das Tier, ob alles in Ordnung sei. Kurze Zeit später stellt der Akteur selbige Frage erneut, jedoch in den Abhang des Gebirges schreiend.



Abb. 2: Michael auf der Jagd (vgl. <http://staticmass.net>)

Die ausgewählten Szenenabfolgen porträtieren nicht nur die Idealvorstellung von Männlichkeit innerhalb der amerikanischen Mittelschicht zur Zeit des Vietnamkrieges, sondern veranschaulichen ebenso die Auswirkungen des Krieges auf den einzelnen Soldaten. Die Jagd dient dabei als ritueller Akt, in welcher ein bestimmtes Leitbild des männlichen Geschlechts zelebriert wird (vgl. Blumenberg 1979). Bereits zu Beginn der Handlung wird der Mann als dominant, exzessiv und gewaltbereit charakterisiert. Dies wird bei dessen Umgang mit dem weiblichen Geschlecht ersichtlich. Ohne jegliche Rechte wird die Frau als Besitzgut behandelt und misshandelt. Ist das Verhalten der männlichen Akteure nachdenklich oder einfühlsam, wird dies sofort als Schwäche ausgelegt. So ist es für die Charaktere notwendig in den Gebirgen Pennsylvanias auf die Jagd zu gehen, um Irritationen und aufkommende Verwirrungen bezüglich des angestrebten Männerbildes zurückzulassen. In diesem Zusammenhang wird das jagen nach Wildtieren von den Freunden nicht als Zusammenschluss von Mensch und Natur angesehen. Vielmehr stellt dies einen Nervenkitzel dar. Fasziniert vom Tod, starrt Michael das sterbende Tier genau an. Ein Gefühl der Macht scheint sich in dem Protagonisten auszubreiten.

Als die Männer nach der Kriegsheimkehr des Hauptakteurs erneut auf die Jagd gehen, werden die Auswirkungen des Krieges auf den Soldaten deutlich. Durch die Geschehnisse während des Gefechts geprägt, bevorzugt Michael zunehmend die Isolation. So ist dieser ebenfalls auf der Jagd alleine. Im Gegensatz zu ihnen hierzu gilt die Jagd für seine Freunde, die mit den Kriegsgeschehnissen nicht unmittelbar konfrontiert worden sind, weiterhin als ein Abenteuer. Darüber hinaus stellt die Reise in das Gebirge eine Möglichkeit dar, dem tristen Alltag zu entfliehen. Demgemäß feiern Michaels Freunde die Erlegung der Wildtiere als Bestätigung ihrer Männlichkeit. Der Protagonist hingegen zielt auf den Hirsch und verfehlt diesen absichtlich. Der Trieb des Tötens ist Michael abhandengekommen. Ersichtlich wird diese These durch das Verhalten des Protagonisten nach dem Fehlschuss (vgl. Blumenberg 1979). Hierbei fragt der Veteran zunächst das Wildtier, darauf das gesamte Gebirge, ob nun alles in Ordnung sei. In Wirklichkeit bittet Michael jedoch um Vergebung für die begangenen Kriegstaten. Zugleich findet eine Idealisierung des zuvor angestrebten Männertypus nicht mehr statt.

Die politisch-kulturelle Aussage des Filmwerkes ist dabei vielschichtig. So veranschaulicht die filmische Inszenierung den gesellschaftlichen Wandel innerhalb der USA in den Jahren 1950 bis 1960. Der Eintritt für die Individualität des Menschen wird durch imperialistische Machtfantasien ersetzt (vgl. Greiner 2013, S.170). Die Folgen dieses Wandels werden bei der Jugend zu Zeiten des Vietnamkrieges ersichtlich (vgl. Greiner 2013, S.160).

Hierzu wird der Krieg instrumentalisiert, um aufgestaute innerliche Konflikte zu entladen. Doch die Charakteristik des Vietnamkrieges bewirkt das Gegenteil. Zwar sind die Fronten des Krieges klar definiert, jedoch ist das Gefecht auf vietnamesischen Boden unkontrolliert und unübersichtlich. Überrascht durch diese Umstände ist der Soldat mit den gesellschaftlichen Konflikten des Heimatlandes konfrontiert: der Idealisierung eines Heldentypus, welcher weder Angst noch Schwäche zulässt (vgl. Büttner 2004, S.170). Durch die Rühmungen der Kriegshelden des zweiten Weltkrieges, sowie vom Kriegsfilmgenre filmisch unterstützt, ist das Idealbild dieses Männertypus in den Köpfen der Gesellschaft implementiert worden (vgl. Bakels et al. 2013, S.268).

Unter Berücksichtigung dieser Aspekte wird ersichtlich, dass das Filmwerk diese Kreierung eines idealisierten Männerbildes versucht zu deformieren. Gleichzeitig wird ein affektiver Raum der gesellschaftlichen Wahrnehmung geschaffen, in welchem der Zuschauer eine Konfrontation mit dieser Thematik nicht umgehen kann.

2. Gefangenschaft durch die Vietcong

Michael befindet sich mit dessen Kameraden Steven und Nick in der Gefangenschaft der Vietcong. In einem Holzkäfig eingesperrt, der sich in einem Flusses befindlich, sind die Charaktere gezwungen das tödliche Glücksspiel Russisch-Roulette zu spielen. Unter der Befehlsvorgabe der vietnamesischen Soldaten treten die Gefangenen hierbei gegeneinander an. Dabei werden die inhaftierten Soldaten in einen höher gelegenen Raum befördert. Dennoch kann das Treiben von den Gefangenen durch die Holzspalten beobachtet werden. Dieser Situation dauerhaft ausgesetzt, reagiert Steven fortwährend panischer. Michael versucht seinem verstörten Freund Mut zu zureden.

Nachdem ein Offizier der südvietnamesischen Armee stirbt, wird dessen Leiche in den Fluss geschmissen. Nun sind Michael und Steven gezwungen gegeneinander anzutreten. Steven muss dabei als erstes den Abzug der Handfeuerwaffe betätigen. Unter exzessivem Aufschrei der Guerillaeinheit verändert dieser vor dem Abzug den Schusswinkel des Kriegswerkzeugs, sodass der Schuss den Kopf des Soldaten lediglich streift. Von dem Vietcong verspottet, wird Steven als Bestrafung in einen unter Wasser befindlichen Holzkäfig geschmissen. Nachdem Michael nochmals zu den restlichen Gefangenen gezerzt wird, plant der Protagonist, durch die Mithilfe von Nick, die Guerillakrieger zu überlisten. So fordert der Hauptakteur bei dem aufkommenden Duell zwischen diesem und Nick drei Patronen im Pistolenlauf, anstatt einer. Die Vietcongs gehen höhnisch auf diesen Vorschlag ein. In diesem Zusammenhang, mehrmals auf die amerikanischen Soldaten einschlagend, vergehen die ersten beiden Runden des tödlichen Glücksspiels.

Als daraufhin Michael die Handfeuerwaffe erhält, schießt der Protagonist auf die feindlichen Soldaten. Weinend vor Glück gelingt den Akteuren hierdurch die Befreiung.



Abb. 3: Gefangennahme der US-Soldaten (vgl. <http://www.cinemasauce.com>)

Die Gefangennahme der drei Freunde durch den Vietcong ist entscheidend für die weitere charakterliche Entwicklung und bildet zur selben Zeit ein Portrait des Vietnamkrieges. So wird bereits zu Beginn der Darstellung des Gefechts der Vietcong als grausamer Feind charakterisiert. Ohne Reuegefühl bringt dieser Frauen, Kinder und Babys um. In einer völlig verwüsteten Umgebung wirken die amerikanischen Soldaten deplatziert, nicht fähig das Geschehene zu verarbeiten. Als daraufhin Michael, Steven und Nick von der vietnamesischen Guerillaeinheit inhaftiert werden, erfolgt eine Zuspitzung der zuvor ersichtlichen Szenenabfolgen. Unter unsäglichen Bedingungen festgehalten, werden die US-Soldaten vom Feind gefoltert und verhöhnt. Der Grad der hinzugefügten Grausamkeiten ist im besonderen Maße Steven anzusehen. Von Michael stetig beruhigt, hält dieser den Zustand emotional kaum aus. Während auch Nick in Schockstarre versetzt wird, ist Michael als einziger in der Lage, klar zu denken und letztendlich zu fliehen.

Sinnbildlich für die Brutalität, Gewalttätigkeit und Erbarmungslosigkeit des Krieges dient das Russisch-Roulette-Spiel. Das Glücksspiel entscheidet nicht nur über die Existenz des einzelnen Subjekts, sondern ist ebenfalls für die zukünftige psychische Verfassung der Charaktere verantwortlich. Somit wird das Kampfgeschehen in der Front auf das tödliche Glücksspiel übertragen. Aus scheinbarer Langeweile dienen die US-Soldaten dem Vietcong der bloßen Unterhaltung. Der Tod verliert dabei dessen Wertigkeit. So wird umfassend die Destruktion des einzelnen Soldaten veranschaulicht. Indem jegliches Handeln der US-Einheit während der Gefangenschaft in Tod und Leid mündet, verweigert der Film den Soldaten heroische Motive zuzuschreiben.

Vielmehr sind die Männer Opfer eines durch die Politik geschaffenen Umstandes, in dem der Vietnamkrieg niemals als Abenteuer inszeniert wird. Stattdessen werden die Grausamkeiten der getätigten Kampfhandlungen offen gelegt, mit deren Hilfe ein kultureller Resonanzraum für die vollzogenen Kriegstaten der einzelnen Soldaten geschaffen wird (vgl. Bakels et al. 2013, S.304).

3. Veteranenkrankenhaus

Michael und Steven sind aus dem Vietnamkrieg zurückgekehrt. Während der Protagonist wieder in dessen Heimatstadt zurückgekehrt ist, lebt Steven in einem Veteranen-Krankenhaus. Als Michael während eines Telefonats mit dem Veteranen erfährt, in welchem schlechten psychischen Zustand dieser ist, beschließt der Hauptakteur die Klinik aufzusuchen. Steven sind beide Beine amputiert worden. Mit einem Rollstuhl auf Michael zufahrend erfolgt bei der Begrüßung eine herzliche Umarmung. Daraufhin spricht Michael ungläubig aus, dass beide Männer den Vietnamkrieg überlebt haben. Nachfolgend lehnt Steven eine Rückkehr in die Heimat vehement ab, doch Michael insistiert. Als der invalide Veteran anmerkt nicht mehr in dessen altes soziales Umfeld zu passen, fährt Michael kommentarlos Steven mit dem Rollstuhl in Richtung des Ausgangs. Schließlich willigt der Veteran einer Heimkehr nach Clairton ein.



Abb. 4: Besuch im Veteranenkrankenhaus (vgl. <http://fp.reverso.net>)

Das Aufeinandertreffen von Michael und Steve im Veteranenkrankenhaus offenbart die Heimkehrproblematik, mit welcher die aus dem Vietnamkrieg zurückgekehrten Soldaten, konfrontiert werden. Dabei müssen die Akteure eine neue Art des Krieges führen, für welche sie nicht bereit sind. Der Effekt auf die einzelnen Charaktere ist indes unterschiedlich. Isoliert von der Außenwelt sucht Steven Zuflucht in einem Hospital. Ausschließlich die Ehefrau des invaliden Heimkehrers weiß über dessen Aufenthaltsort Bescheid.

Selbst von Stevens physischen und psychischen Zustand schockiert, liegt die Akteurin regungslos und nicht ansprechbar im Bett. Infolgedessen verschlimmert sich die emotionale Verfassung des Veteranen zunehmend. Freizeitaktivitäten wie ein wöchentlicher Bingo-Abend sollen die Gemütslage der Veteranen verbessern. Doch Antonym hierzu ist die affektive Wirkung dieser Maßnahmen als negativ zu bewerten, wodurch sich der Invalide von der Gesellschaft nur noch ausgestoßen fühlt. Michael weist diesbezüglich ein anderes Verhalten auf. Zwar entzieht sich der Protagonist anfangs ebenso der Gesellschaft, doch tritt der Veteran langsam mit dessen sozialem Umfeld in Kontakt. Fragen bezüglich des Krieges weicht Michael dennoch aus. Fortwährend in Militäruniform bekleidet, wehrt sich der Protagonist sich auch äußerlich der zivilen Gesellschaft anzupassen. Dadurch wird aufgezeigt, welche Schwierigkeiten die Vereinigten Staaten bei der Betreuung von Veteranen haben. Unfähig diese wieder in eine soziale Umgebung einzugliedern, erfolgt die Abschiebung des Soldaten. Dabei verweigert die amerikanische Gesellschaft eine Konfrontation nicht nur mit den Veteranen, sondern auch mit dem Vietnamkrieg selbst. So stellt der Einsatz in Vietnam die erste Niederlage der amerikanischen Kriegsgeschichte dar. Gegensätzlich zu dem Ansehen der US-Soldaten nach dem zweiten Weltkrieg, wird der Vietnamveteran mit diesem historischen Misserfolg assoziiert (vgl. Bakels et al., S.268). Aus diesem Grund ist die Intension des Filmwerkes dieser Entwirkung entgegenzutreten, um eine anhaltende Distanzierung zwischen Veteranen und der restlichen zivilen Bevölkerung zu verhindern. Die dargestellte Heimkehrproblematik dient dem Zuschauer indessen als Ermahnung und Versuch einer gesellschaftlichen Aussöhnung zugleich.

4. Trauma

Auf der Suche nach Nick begibt sich der Protagonist in das mittlerweile völlig verwüstete Saigon. Hierbei wird Michael von einem ehemaligen Organisator des Russisch-Roulette-Wettkampfs zu einer Lagerhalle gebracht, wo sich der Veteran befinden soll. Als die beiden Akteure aufeinandertreffen, verleugnet der traumatisierte Akteur dessen Freund zu kennen. Mager und bleich läuft der ehemalige US-Soldat auf Michael zu. Diesen angespuckt und aus dem Weg gedrängt, ist Nick kurz davor sich mit einem vietnamesischen Bürger Russisch-Roulette zu spielen. Infolgedessen zahlt Michael sein gesamtes Geld, um sofort gegen Nick antreten zu können. Während des Duells versucht der Hauptakteur den Veteranen zur Heimkehr zu überreden. Doch Nick lehnt dies ab, drückt den Abzug der Handfeuerwaffe und überlebt die erste Runde des Spiels. Nun hält Michael die Waffe an dessen Schläfe. Kurz davor den Abzug zu betätigen, teilt der Protagonist Nick seine Liebe mit.

Mit Tränen in den Augen nimmt der psychisch labile Veteran abermals die Waffe in die Hand, drückt den Abzug und wird von einer Kugel im Kopf getroffen. Der Veteran stirbt in den Armen des Hauptakteurs.



Abb. 5: Michael und Nick beim Russisch-Roulette-Spiel (vgl. <https://thefailedcritic.files.wordpress.com>)

Die finale Konfrontation zwischen Michael und Nick veranschaulicht die traumatischen Folgen des Krieges auf den einzelnen Soldaten. Nick dient hierfür als zentrale Figur dieser Analyse. In einem stabilen psychischen Zustand zieht der Akteur in den Krieg. Die Gefangenschaft durch eine vietnamesische Guerillaeinheit bildet jedoch einen situativen Wendepunkt für die weitere charakterliche Entwicklung des Veteranen. Erschüttert von den Erlebnissen der Inhaftierung erfolgt eine psychische Transformation, in welcher eine Konfrontation mit den durchlebten Kriegsgeschehnissen vermieden wird. Diese Metamorphose wird erstmalig bei der Ankunft in Saigon ersichtlich. Von einem Arzt in einem amerikanischen Militärkrankenhaus untersucht, beginnt der Veteran in Tränen auszubrechen. Hierbei sind erste Anzeichen einer posttraumatischen Belastungsstörung sichtbar (vgl. Fischer 2014, S.1).

Jedoch wird der verstörte Veteran von der medizinischen Abteilung nicht weiter betreut. Diese Szenenabfolge macht eine dauerhafte Isoliertheit deutlich, mit welcher die Soldaten in Vietnam konfrontiert werden. Unfähig dem Staat weiter zu dienen, werden die Veteranen in die zivile Welt ausgesetzt (vgl. Schimmek 2007). Es folgt die Resignation des Soldaten, gefolgt von der Suche nach einem emotionalen Katalysator (vgl. Fischer 2014, S.2). So besucht Nick im weiteren Verlauf der Handlung die Rotlichtviertel Sai-gons. Im Zimmer einer Prostituierten wird der Akteur aggressiv, als dieser an Linda erinnert wird. Die Auseinandersetzung mit den im Krieg verdrängten Erinnerungen an die Vergangenheit erzürnt den Akteur. Fluchtartig verlässt der Veteran den Raum.

Infolgedessen wird Nick in einer Seitenstraße Saigons auf einen organisierten Wettkampf des tödlichen Glückspiels, Russisch-Roulette, aufmerksam. Zuflucht suchend vor einer bevorstehenden Auseinandersetzung mit den Kriegserlebnissen, entscheidet sich der Soldat für eine dauerhafte Teilnahme an diesem Wettbewerb. Hierbei erfolgt eine gedankliche Wiederholung der Nahtoderfahrungen während der Gefangenschaft durch den Vietcong.

Als Michael den traumatisierten Soldaten antrifft, ist dieser aufgrund einer Drogensucht bleich und dürr. In einem psychedelischen Zustand erkennt Nick den Protagonisten nicht wieder. Der Suizid des Veteranen veranschaulicht die Ausweglosigkeit, die traumatisierenden Erlebnisse des Krieges niemals überwinden zu können. Umfassend betrachtet thematisiert diese Szenenabfolge nicht nur die dramatischen Auswirkungen des Krieges, sondern auch die damit einhergehende Resignation bei den betroffenen Soldaten. So versucht der Film nicht die Gründe des Rückzuges aus Vietnam zu erklären. Stattdessen möchte das Filmwerk eine Verarbeitung dieser Niederlage ermöglichen.

5. Gedenkfeier

Die Bestattungszeremonie für den in Saigon verstorbenen Soldaten Nick ist beendet. Darauf begibt sich die Trauergemeinde in eine Gaststätte. Schweigsam wird das Gedeck hergerichtet. Nicht fähig ein Gespräch innerhalb der Trauergemeinde zu führen, beginnen die Anwesenden das Lied „God Bless America“ anzustimmen. An dieser Stelle erfolgt der Gesang zunächst leise, darauf immer lauter bis die Trauergemeinschaft gleichzeitig verstummt. Mit Tränen in den Augen stößt die Gemeinschaft im Namen des Toten an.



Abb. 6: Gedenkfeier für Nick (vgl. <https://nighthawknews.files.wordpress.com/2011/02/tdh1.jpg>)

Die Gedenkfeier für den in Saigon verstorbenen Soldaten Nick ist allegorisch das Portrait einer verunsicherten amerikanischen Gesellschaft während dem Vietnamkrieg.

Bereits zu Beginn der Handlung wird bei der Hochzeitsfeier deutlich, dass der bevorstehende Militärbeitritt der Freunde Michael, Nick und Steven innerhalb der Gemeinde von Clairton höchst geachtet wird. So werden die drei Männer mit großen Bildnissen an einer Wand des Festsaaes wie Kriegshelden abgebildet. Als ein Veteran eine abschätzige Äußerung über den Vietnamkrieg tätigt, sind Akteure entrüstet. Unter Berücksichtigung dieses Umstandes wird deutlich, dass Kriegsgegner im amerikanischen Mittelstand geächtet werden. Das Vaterland darf in keiner Form in Frage gestellt werden. Diese patriotische¹⁵ Grundhaltung gipfelt in dem besungenen Lied „God Bless America“.

Das in der Schlussequenz des Filmwerkes zunächst verschüchtert, daraufhin stolz vortragene Lied vereint die im Raum befindlichen gebrochenen Charaktere. Trotz der jüngsten traumatischen Erlebnisse ist die Liebe zum Heimatland stets existent. Anhand dieser russisch-orthodoxen Immigranten wird aufgezeigt, welche Bedeutung der Patriotismus für die amerikanische Gesellschaft zukommt. So eint der Glaube an die Nation das Volk zu Kriegszeiten. Ohne das Vertrauen gegenüber der Staatsmacht bricht die Gesellschaft auseinander. Zu dieser Zeit des Vietnamkrieges ist der Glaube an die amerikanische Staatsgewalt jedoch schwindend (vgl. Haupts 2013, S.162).

So wird auch die seelische Erschütterung der amerikanischen Gesellschaft durch den Vietnamkrieg portraitiert. Zu dieser Zeit ist die Regierung mit einer ansteigenden Unzufriedenheit innerhalb des amerikanischen Volkes konfrontiert. Ein asymmetrisch geführter Krieg ohne eindeutigen außenpolitischen Fortschritt im Verlauf des Vietnamkrieges, resultiert in Unverständnis bei der Bevölkerung (vgl. Sturm 2015). Nach der Veröffentlichung von Bildmaterial, in welcher die Gewalttaten von US-Soldaten an Teilen der vietnamesischen Bevölkerung dokumentiert worden sind, vollzieht sich ein gesellschaftlicher Wandel innerhalb der USA. Verstärkt wird dieser Effekt durch die Veröffentlichung der Pentagon-Papiere¹⁶ sowie dem forcierten endgültigen Abzug aus Vietnam (vgl. Frey 2010, S.199). Hierbei erfolgt die Desillusionierung eines nationalen Selbstbildes: die Vereinigten Staaten in der Rolle einer moralischen Instanz (vgl. Elsaesser 2013, S.64).

Das Filmwerk versucht dabei nicht dieses nationale Selbstbild zu erneuern. Vielmehr erfolgt eine Reproduktion eines traumatischen Gefühlszustandes, in welcher nur mit Hilfe des Patriotismus dieses Stadium überwunden werden kann.

¹⁵ Patriotismus ist die ausgeprägte Form eines Nationalgefühls (vgl. de Gruyter 2002, S.686).

¹⁶ Dies sind Dokumente des US-Verteidigungsministeriums der Vereinigten Staaten von Amerika aus dem Jahre 1971, welche das Printmedium „New York Times“ veröffentlicht hat. Infolgedessen kommt zum Vorschein, dass die amerikanische Regierung Informationen bezüglich des Vietnamkrieges vorsätzlich geheim hält (vgl. Frey 2010, S.199).

3.2 Analyse von „American Sniper“

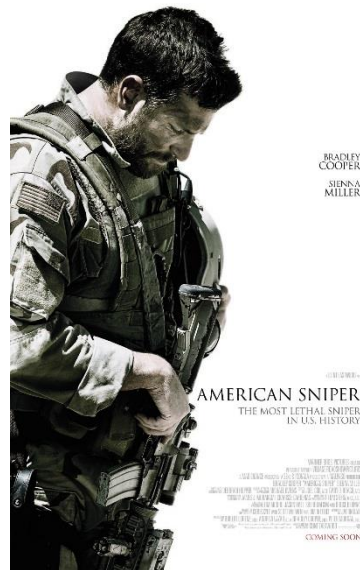


Abb. 7: Filmposter "American Sniper" (vgl. <http://www.newdvreleasedates.com>)

3.2.1 Zusammenfassung der Handlung

Ausgangspunkt der Filmhandlung ist irakisches Kriegsgebiet, welches durch andauernde Bombardierungen einer Ruine gleicht. Inmitten dieser Szenerie wird der Hauptcharakter der Handlung, Scharfschütze Chris Kyle, etabliert. Zusammen mit einem Späher befindet sich dieser auf einem Dach mit der Aufgabe amerikanische Bodentruppen vor feindlichen Angriffen zu schützen. Als eine irakische Frau ihrem heranwachsenden Kind eine Granate in die Hand gibt und in Richtung der vor ihm befindlichen US-Soldaten zuläuft. Darauf erfolgt eine Rückblende, in welcher Chris Kyles Kindheit dargestellt wird. Neben der Vermittlung familiärer und christlicher Werte wird bebildert wie Chris mit dessen Vater, Wayne Kyle, auf der Jagd in den texanischen Wäldern der richtige Umgang mit Schusswaffen gelehrt wird. Ebenso wird dessen Beziehung zu seinem jüngeren Bruder, Jeff Kyle, zur Schau gestellt. Nachdem Chris seinen Bruder bei einer Schlägerei beschützt hat, wird dieses Handeln wohlwollend vom Vater begrüßt. Anschließend wird das Leben des Hauptcharakters als junger Mann porträtiert. Während dieser Zeit arbeitet Chris Kyle mit dessen Bruder Jeff als professioneller Rodeoreiter. Nach der Heimkehr von einem Wettkampfbesuch wird der Protagonist durch einen Fernsehbericht über ein Bombardement auf die US-Botschaft in Kenia aufmerksam. Geschockt von den Bildern der Zerstörung, beschließt der Akteur dem Militär beizutreten.

Daraufhin erfolgt der Eintritt in die amerikanische Spezialeinheit: den Navy Seals. In dieser Zeit begegnet der junge Texaner seiner zukünftigen Ehefrau, Taya. Kurze Zeit später heiratet das Paar.

Infolge der Feierlichkeiten wird der Soldat zu dessen ersten Kriegseinsatz in den Irak beordert. Der Film kehrt dabei zur bereits situativ aufbereitenden Szenerie auf einem Dach zurück, in welcher Chris Kyle auf dem Dach eines irakischen Gebäudes positioniert ist. Nach der erfolgreichen Tötung der ersten feindlichen Aufständischen kommt es zu weiteren Kriegseinsätzen. Infolge dieser Ereignisse wird der Protagonist von dessen Einheit als „Legende“ titulierte. Grund hierfür ist die erfolgreichste Abschussquote aller im Regiment befindlichen Scharfschützen.

Unterdessen ist das Verhältnis zu seiner Frau problematisch. Nach der Rückkunft, von seinen insgesamt vier Kriegseinsätzen, kommen vermehrt Streitigkeiten zwischen Kyle und Taya auf, welche ungelöst bleiben. Nach den Geburten der beiden Kinder verschlimmert sich die Situation, da sie nach Tayas Auffassung ohne Familienvater aufwachsen. Nach einer abermaligen Rückkehr in den Irak erfolgt eine militärische Sitzung, in welcher die zukünftige strategische Ausrichtung in dem Kriegsgebiet erörtert wird. Es wird deutlich gemacht, dass eine Ergreifung oder Eliminierung des Terroristen Abu Musab al-Zarqawi höchste Priorität darstellt.

Zu diesem Zeitpunkt beschließt Kyle das Zielobjekt bis zu dessen Arretierung zu jagen. In voranschreitenden Suchaktionen wird die verantwortliche amerikanische Einheit mit dem irakischen Scharfschützen Mustafa konfrontiert. Der erfolgreichste Scharfschütze der aufständischen Truppen veranlasst Kyle sowie die restlichen US-Truppen zu einem Vorstoß in feindliches Gebiet mit dem Ziel der Elimination Mustafas. In feindliches Gebiet vorgerückt und von Aufständischen umstellt, gelingt Chris die Tötung des Scharfschützen. Doch der erfolgreich abgefeuerte Schuss gibt den feindlichen Truppen Aufschluss über die Positionierung des Einsatzkommandos.

Hierauf erfolgt eine Kollusion der Kriegsteilnehmer, geprägt von mehreren Schusswechseln, wobei sich die Sichtverhältnisse durch einen aufkommenden Sandsturm zunehmend verschlechtern. Dennoch gelingt Chris wie auch einem weiteren Teil der amerikanischen Einheit die Flucht. Dies stellt Kyles letzten Kriegseinsatz dar. Zurück in den Vereinigten Staaten fällt ihm die Integration in das soziale Umfeld zunehmend schwer. Nach der Konsultierung eines Psychiaters, beschließt Chris sich mit weiteren Kriegsheimkehrern zu treffen. Bei einem Ausflug mit Veteranen wird Chris Kyle auf einem Schießstand erschossen. Die Handlung wird mit der Beisetzung des ehemaligen Navy Seals in einem Footballstadion in Arlington, Texas abgeschlossen.

3.2.2 Hervorhebung der Pathosszenen

1. Gespräch am Essenstisch

Die Familie Kyle sitzt an einem gedeckten Essenstisch. Dabei hält der Vater des Hauptcharakters, Wayne, eine Rede an seine Söhne Chris und Jeff. Grund dieses Gesprächs ist eine Schlägerei der beiden Jungen in der Schule. In diesem Dialog wird den Kindern deutlich gemacht, dass der Mensch in drei Charaktere unterteilt werden kann: Wölfe, Schafe und Hirtenhunde. Wölfe sind das Böse der Gesellschaft, welche eine andauernde Gefahr für die Schafe darstellen. Diese wiederum glauben weder an das Böse noch können sich die Schafe vor der Boshaftigkeit des Wolfes schützen. Gegensätzlich hierzu besitzen Hirtenhunde die Fähigkeit mit kraftvoller Stärke die Schafe zu schützen. Daher sollen die Söhne der Familie als Hirtenhunde erzogen werden. Jede anderweitige Verhaltensweise wird nötigenfalls gewaltsam untersagt.

Infolgedessen macht Chris seinem Vater deutlich, dass dieser ausschließlich seinen jüngeren Bruder beschützt habe. Wayne schaut daraufhin den Protagonisten eindringlich an, und fragt dabei, ob Chris den Schuljungen besiegt habe. Chris Kyle nickt.



Abb. 8: Gespräch am Essenstisch (vgl. aus dem Film „American Sniper“ 2014)

Diese Szenenabfolge ist nicht nur für die charakterliche Entwicklung von einzelnen Figuren entscheidend, vielmehr gibt diese Auskunft über die vermittelten Normen und Werte einer konservativ ausgerichteten texanischen Familie. Dabei basiert, die vom Vater deklamierte Weltvorstellung, der Mensch lasse sich in drei Arten klassifizieren, auf Platos prosaischer Abhandlung „Der Staat“. Bei dieser Gelegenheit muss der Beschützer der Gemeinschaft, in der Rede des Vaters als Hirtenhund dargestellt, eine umfangreiche philosophische Ausbildung erhalten, um darauffolgend Heerführer der Gesellschaft zu werden (vgl. Platon 1982, S.203).

Jedoch wird in der filmischen Inszenierung die philosophische Lehre durch traditionell-konservative Werte des christlichen Glaubens ersetzt. Dies äußert sich in den Charakteristika des Hauptakteurs. So trägt Chris Kyle seit dessen Kindheit eine Bibel mit sich. Fernerhin kümmert sich dieser um den Schutz der Familie. Als Chris sieht, wie dessen Bruder von einem Schuljungen niedergestreckt wird, greift der Protagonist gewaltsam ein und verteidigt das Familienmitglied. In dieser Szene billigt der Vater diese Tat nicht nur, sondern fordert dessen Söhne ebenso auf mit aller Gewalt die Sicherheit der Familie zu gewährleisten.

Im weiteren Verlauf der Handlung wird von nun an Chris Kyles gesellschaftliche Stellung als Hirtenhund mittels heldenhafter Kriegstaten zementiert. Primär beschützt der Navy Seal seine Herde, die amerikanische Armee, in der Funktion eines Scharfschützen (vgl. Platon, S.205). Sein Leben riskierend, führt dieser jedoch ebenso freiwillig die amerikanischen Bodentruppen an, um diesen im Gefecht beizustehen. Als der Protagonist dem Soldaten Marc Lee von der Idee berichtet, bei einer Hausstürmung die US-Bodentruppen im irakischen Kriegsgebiet zu begleiten, lehnt dieser den vorgetragenen Einfall vehement ab. Zu wichtig sei dessen bloße Anwesenheit als Scharfschütze. Derartig wird dem Zuschauer verdeutlicht, dass der Navy Seal Wächter und Hirte der Einheit ist. Demgegenüber steht der jüngere Bruder Jeff, der als Schaf zu betrachten ist. In der obig untersuchten Filmsequenz wird dies bereits dargelegt, in welcher der jüngere Bruder von einem Schuljungen zusammengeschlagen wird. Dieses wehrlose Verhalten wird der Klassifizierung eines Schafes gerecht (vgl. Platon 1982, S.395). Überdies nimmt Jeff ein weiteres Mal die Opferrolle ein, als dieser in der Funktion eines im Irak stationierten Soldaten auf Chris trifft. Die im weiteren Verlauf der wissenschaftlichen Arbeit detailliert analysierte Szenenabfolge gibt hierbei Einblick über die Auswirkungen des Gefechts auf die Opfer der Gesellschaft. Während Jeff deutlich macht, nie wieder eine Rückkehr in den Irak in Betracht zu ziehen, wird der Charakter gebrochen und traumatisiert dargestellt. In Anlehnung an die vorgetragene ideologische Ausführung des Vaters, wird hierbei das Schaf abermals vom Wolf, den irakischen Aufständischen, unterdrückt.

Die kulturelle Stellungnahme des Films wird aufgrund der aufgeführten und in der Filmhandlung weiter fortgesetzten Klassifizierung des Menschen in drei Gruppen deutlich. Der Zuschauer selber soll als Beschützer seiner Gemeinschaft auftreten. Unterdrücker ist hierbei der Terrorist, welcher ausschließlich durch das Handeln des Hirtenhundes bezwungen werden kann. Um im Umkehrschluss die Sicherheit der Gesellschaft garantieren zu können.

2. Abendessen mit einer irakischen Familie

Auf der Suche nach dem Terroristen Abu Musab al-Zarqawi stürmt Chris Kyle zusammen mit dessen Einsatzkommando das Haus einer irakischen Familie. Darauf reagieren diese panisch und hysterisch. Schweigsam versuchen die Familienmitglieder den Fragen der US-Soldaten auszuweichen. Obgleich der Grund dieses strategischen Vorrückens das gegenüberliegende Gebäude ist, welches dem Extremisten als möglicher Unterschlupf dient. So soll das Haus zunächst als Observierungspunkt genutzt werden. Besteht die Möglichkeit das feindliche Ziel bei dem Verlassen seines Verstecks zu eliminieren, ist die amerikanische Einsatztruppe eingreifbereit. Jedoch ändert sich das passive Verhalten der amerikanischen Soldaten betreffend, als der irakische Familienvater die gesamte Einheit zum Abendessen einlädt. Dankend wird die Einladung angenommen.

Die Stimmung am Essenstisch ist sowohl friedlich als auch heiter, bis Chris Kyle die wunden Knöchel des Vaters der irakischen Familie entdeckt, was sein hervorruft. Unauffällig begibt sich Kyle, nach möglichen Waffen Ausschau haltend, in das Nachbarzimmer. Als dieser ein im Fußboden verstecktes Waffendepot entdeckt, erfolgt unmittelbar ein Stimmungswechsel: Unter dem Aufschrei und Flehen von Frau und Kindern, zieht die Zentralfigur den Mann im Würgegriff bis an die Wand des Nachbarzimmers. Die Mimik des irakischen Vaters wirkt weder entsetzt noch reumütig. Wortkarg duldet dieser die gewaltsame Befragung durch die US-Soldaten.



Abb. 9: Abendessen im Irak (vgl. aus dem Film „American Sniper“ 2014)

Die Darstellung der irakischen Familie in dieser Szene steht zeitgleich für das durchgängige Portrait des irakischen Volkes in dem Filmwerk. So sind diese über die Gesamtheit der Handlung weder ehrenhaft noch gutmütig. Veranschaulicht kann dies an den Familienmitgliedern werden, die zu keinem Zeitpunkt innerhalb der ausgewählten Szenenabfolge die Opferrolle einnehmen.

Vielmehr wird bereits zu Beginn der Sequenz das gewaltsame Eindringen in das Haus der Iraker in einem Rechtfertigungsprozess relativiert (vgl. Greiner, R. 2012, S.269). Denn die Notwendigkeit des Einmarsches ist für den Betrachter ersichtlich: die Ergreifung von dem Terroristen Abu Musab al-Zarqawi. Infolgedessen wird das Handeln der US-Soldaten nicht hinterfragt und das wütende Verhalten der Familie für den Zuschauer unverständlich. Als die Einladung des Familienvaters zum Abendessen erfolgt hebt dies nicht nur die Stimmung des Einsatzkommandos, sondern fördert zunächst auch die Empathie für die irakische Bevölkerung. Umso kraftvoller ist die affektive Auswirkung auf den Betrachter, als Chris Kyle das für die Terroristen gelagerte Waffendepot im Nachbarzimmer entdeckt. Diese Handlungswendung macht deutlich, dass der Irak ein ständiger Raum der Bedrohung durch das Bösen darstellt. Inszenatorisch werden hierzu genrespezifische Muster des Western genutzt, in denen die Fronten in Gut und Böse klar unterteilt sind. Mögliche Beweggründe und Motive, wie beispielsweise beim irakischen Gegenspieler Mustafa, werden allenfalls angedeutet. So verhält sich die irakische Gesellschaft, die mehrmals in dem Film als Wilde tituiert wird, auch als solche. Unzivilisiert sowie brutal entsteht keine Zuneigung bezüglich der irakischen Charaktere.

In der hierdurch getätigten politisch-kulturellen Aussage rückt der Film von dessen realhistorischen Hintergrund ab. Denn der Irakkrieg ist das Produkt von terroristisch motivierten Handlungen, in denen eine eindeutige Einteilung der Fronten kaum möglich ist (vgl. Wilzewski 2004). Ziel dieser subjektiven Darstellungsweise ist die Erschaffung eines Vergeltungsdranges innerhalb der amerikanischen Gesellschaft aufzubauen. Dabei wird nicht das kriegspolitische Handeln der Vereinigten Staaten hinterfragt, sondern die Wut und das Entsetzen der leidenden Soldaten auf die irakische Gesellschaft projiziert (vgl. Greiner, R. 2012, S.288).

3. Anschlag auf das World Trade Center

Chris befindet sich in Tayas Badezimmer, als diese den angehenden Navy Seal besorgt zu sich in den Nachbarraum ruft. Als der Protagonist in das Wohnzimmer eilt, entdeckt dieser Taya schockiert vor dem Fernseher stehend. Der Nachrichtensender CNN überträgt zu dieser Zeit eine Liveschaltung hinsichtlich der Anschläge auf das World Trade Center am 11.09.2001. Beim Einsturz des ersten Turmes nimmt Kyle seine Freundin mit zorniger Miene in den Arm. Mit selbiger Mimik ist Chris in der nachfolgenden Szene des Films beim Scharfschützentraining zu sehen. Auf dem Boden liegend, das Gewehr in Schussstellung, feuert der Protagonist das Gewehr auf ein, für den Zuschauer nicht ersichtliches, Ziel ab.

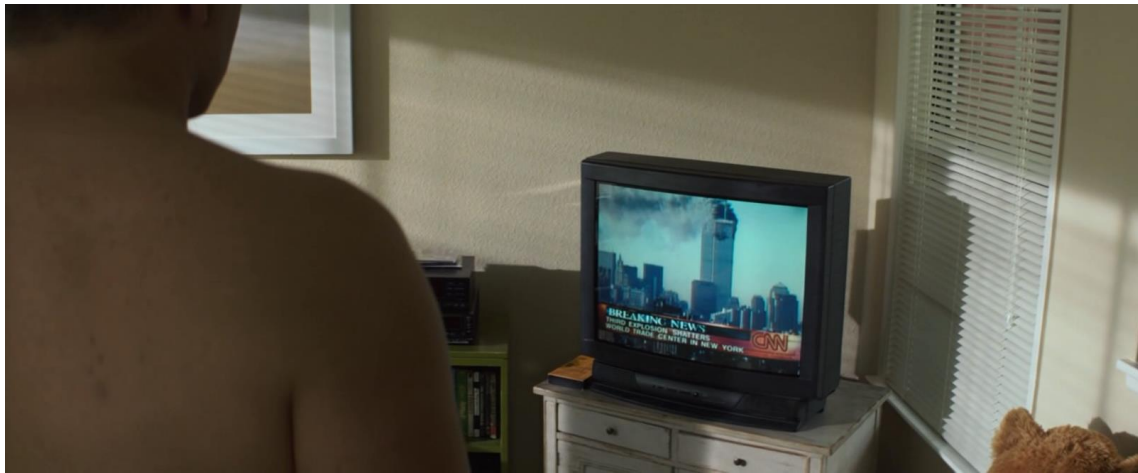


Abb. 10: Anschlag auf das "World Trade Center" (vgl. aus dem Film „American Sniper“ 2014)

Die Anschläge auf das New Yorker World Trade Center werden durch einen Fernsehbericht kurz angedeutet. Hierbei wird die daraus resultierende Motivation des Protagonisten, in den Krieg zu ziehen, ersichtlich. Verstärkt wird dieser Affekt, indem Chris Kyle in einer nachfolgenden Bildsequenz das Gewehr entschlossen abfeuert. Das Ziel des Abschusses ist für den Zuschauer nicht ersichtlich, doch ist die Intension der Handlung offenkundig: Rache für den terroristischen Angriff auf dessen Heimatland zu nehmen. American Sniper verweigert dabei eine komplexe Darstellung von Kriegseignissen und fokussiert vielmehr die Schaffung eines emotionalen Resonanzraumes.

Doch ist eine daraus resultierende politische Stellungnahme als problematisch anzusehen. Aufgrund dessen kommt es unter der Berücksichtigung von real-historischen Ereignissen zu einer Simplifizierung der Kriegsmotivik. Dadurch wird zum einen die Fehleinschätzung der amerikanischen Regierung verschwiegen, der Irak besitze Massenvernichtungswaffen und zum anderen wird die falsch aufgestellte Vermutung, es gäbe eine Verbindung zwischen der Terrororganisation Al-Qaida und der irakischen Regierung, nicht beachtet (vgl. Wilzewski 2004). Stattdessen versucht der Film den Einzug in den Irak als Präventivkrieg zu proklamieren. Konsequenz hiervon ist eine falsche Übermittlung der Kriegshistorie.

Eine von der amerikanischen Bevölkerung erhoffte Aufarbeitung der traumatischen Auswirkungen des Krieges wird damit nicht geleistet. Vielmehr werden durch diese inszenatorische Verklärung neue Irrtümer geschaffen.

4. Auseinandersetzung im Besprechungsraum

Nach einer Lagebesprechung, anlässlich der zielgerichteten Ergreifung von Abu Mu's a as-Zarqwawi, verlässt ein Großteil der im Zelt befindlichen Soldaten den Raum.

Bevor Marc Lee, Kamerad und Freund des Protagonisten, aus dem Raum geht, involviert Chris Kyle in ein Gespräch. Dabei fragt Lee, ob die von dem Protagonisten mit sich geführte Bibel kugelsicher sei. Zudem hat der US-Soldat ihn zu keiner Zeit die Bibel lesen gesehen. Daraufhin entgegnet der Hauptakteur, dass Gott, Familie und Vaterland den größten Stellenwert haben sollten. Doch Marc befragt den Navy Seal weiterhin. Infolgedessen wird der Protagonist gefragt, ob dieser überhaupt an einen Gott glaube. Chris Kyle reagiert erregt. Sich davon nicht beirren lassend vergleicht Lee den Krieg mit dem Festhalten an einem elektronischen Zaun: Der Blitz schlage vordringend bis zu den Knochen ein, unfähig nach etwas anderem zu greifen. Kyle jedoch reagiert mit Unverständnis. Dabei macht dieser deutlich, dass das Böse im Irak anwesend ist. Doch Lee insistiert umgehend. Eher sei die Niedertracht überall auf der Welt zu finden. Ungeachtet dessen konkretisiert Chris Kyle dessen Betrachtungsweise. Es geht nicht darum, diesen schmutzigen Ort zu schützen, stattdessen ist die Verteidigung der Vereinigten Staaten vor terroristischen Anschlägen von primärer Wichtigkeit. Schließlich resigniert Marc Lee mit der angeregten Zustimmung, das erklärte Zielobjekt umgehend eliminieren zu müssen.



Abb. 11: Streitgespräch zwischen Chris Kyle und Marc Lee (vgl. aus dem Film „American Sniper“ 2014)

Das Gespräch zwischen Chris Kyle und dessen Kamerad Marc Lee ist nicht nur ein Streitgespräch. Genauer betrachtet werden die ideologischen Ansichten des Hauptakteurs ersichtlich, welche für die politisch-kulturelle Aussage des Films von großer Bedeutung sind. So sind für den Protagonisten Gott, Familie und Vaterland von höchstem Stellenwert. Dabei wertet der Navy Seal den Kriegseinsatz als selbstverständlich, gehe es um die Verteidigung des Vaterlandes.

Kriegsgegner ist das irakische Volk. Zwar leidet der Hauptakteur im Verlauf der Filmhandlung unter den psychischen Auswirkungen des Krieges, jedoch wird niemals die Rechtmäßigkeit eines Einsatzes im Irak angezweifelt.

Hierbei folgt eine gesellschaftspolitische Einteilung in Gut und Böse der Propagandapolitik von George W. Bush¹⁷. Vermittelt dieser der amerikanischen Bevölkerung, die USA führe einen moralisch noblen Befreiungskrieg (vgl. Greiner, R. 2012, S.293). Die Folgen für den Irak, wie beispielsweise die Flucht von über fünf Millionen irakischen Bürgern bis 2008 (vgl. Pitzke 2008), werden nicht reflektiert. Marc Lee vertritt in der untersuchten Szenenfolge das oppositionelle Sprachrohr. Indem der Soldat versucht Chris zu verdeutlichen, dass das Böse überall auf der Welt vertreten ist, stellt dieser damit die Sinnhaftigkeit des Irakeinsatzes in Frage.

Essenziell für die Decodierung dieser Szenenfolge ist dabei die Infragestellung von Marc Lees Loyalität zum Vaterland. Denn der Kamerad verstummt umgehend. Hiermit ist die Aussage des Films eindeutig: Zu Kriegszeiten stehen dem Vaterland die Ergebenheit und das Vertrauen des Volkes zu. Das Schicksal des Einzelnen ist im Gefecht von sekundärer Bedeutung (vgl. DeFelice 2012, S.218). Eine hierdurch ausgelöste moralische Konfusion innerhalb der Gesellschaft verleugnet die Sequenz nicht. Doch werden dem Zuschauer keine Lösungswege aufgezeigt, diese zu überwinden.

5. Streitgespräch im Ehebett

An dem Abend vor Chris Kyles erneuten Kriegseinsatz im Irak liegt dieser mit Taya im Ehebett. Distanziert blicken beide zur Zimmerdecke hinauf. Nachdem Chris das Schweigen bricht und seiner Frau mitteilt, dass diese sich im Falle seines Todes einen neuen Ehepartner suchen soll, entwickelt sich ein Streitgespräch zwischen den beiden Charaktere. Dabei ist aus Sicht von Taya, der Ansporn erneut in den Krieg zu ziehen, nicht verständlich. Chris begründet sein Handeln mit der Entgegnung, dass diesem ausschließlich das Wohl der Familie wichtig ist. Nachdem die Ehefrau dieser Argumentation vehement widerspricht, rechtfertigt dieser sein Verhalten mit der notwendigen Verteidigung des Vaterlandes. Tayas Einwände sind nicht wirksam. Darauf folgend mündet die Konfrontation mit der Drohung, Chris bei einem erneuten Kriegseinsatz, zu verlassen. Hierauf nimmt der Navy Seal seine Frau ohne Erhebung eines Widerspruchs in den Arm.

¹⁷ George Walker Bush ist von 2001 bis 2009 der 43. Präsident der USA gewesen. In Folge der terroristischen Angriffe auf das „World Trade Center“ proklamiert der zu dieser Zeit regierende Präsident einen „Krieg gegen den Terror“ aus (vgl. <http://www.biography.com/people/george-w-bush-9232768>).



Abb. 12: Auseinandersetzung zwischen Chris Kyle und Taya Kyle (vgl. aus dem Film „American Sniper“ 2014)

Der im Ehebett abgehaltene Dialog zwischen Chris und Taya offenbart exemplarisch die Problematik des Kriegsheimkehrers. Deplatziert innerhalb der Gesellschaft, missverstanden sowie unfähig, eine emotionale Bindung einzugehen, beschreibt der Film die auftretenden Charakteristika nach der Rückkehr aus dem Krieg anhand des Protagonisten (vgl. Greiner, R. 2012, S.390). Zu drastisch ist der Kontrast zwischen Heimatstaat und Kriegsschauplatz. Für Chris Kyle erscheint der Alltag im Vergleich zum im Irak erfahrenen Schmerz und Leid grotesk. Während dem Streitgespräch mit dessen Frau wird ersichtlich, dass selbst die Familie nur noch zweitrangig ist. Zunächst behauptet der Navy Seal, dass die Verteidigung von Vaterland und Familie die Hauptmotive des erneuten Kriegseinsatzes sind. Doch der Soldat betrachtet die Heimat nicht mehr als Rückzugsort, sondern als Ort der Heimsuchung.

Im Gegensatz hierzu ermöglicht der Irak die Flucht vor einer Konfrontation mit den Erlebnissen des Krieges. Taya dient dabei als Symbolfigur für die Familien und Angehörigen der Soldaten. Hilflös zu wissen, ob der Ehemann nochmals lebend zurückkehrt, versucht diese gefasst zu wirken. Fortwährend kämpft die junge Mutter um die Fürsorge und Aufmerksamkeit ihres Ehemanns. Den Höhepunkt der Argumentation stellt die jetzige Szenenabfolge dar, in welcher Taya dem Protagonisten droht bei einem erneuten Kriegseinsatz nicht mehr nach Hause kommen zu sollen. Vergeblich wartet sie auf eine Gegenreaktion. Der Kriegsheimkehrer bleibt unfähig dessen Gefühle zu verbalisieren.

Schlussfolgernd daraus wird die Intension des Films ersichtlich, einen Resonanzraum für die Nachwirkungen des Krieges zu schaffen. Die Leiden des Heimkehrers sollen dabei in das kulturelle Gedächtnis gerufen werden, um einen Sensibilisierungsprozess innerhalb der Gesellschaft einzuleiten.

6. Aufeinandertreffen von Chris und Jeff im Irak

Im Verlauf von Chris Kyles zweiter Anreise in den Irak entdeckt er seinen jüngeren Bruder Jeff aus weiter Ferne. Dieser ist ebenfalls im Irak als Soldat stationiert gewesen und kurz vor der Heimreise in die USA. Desillusioniert läuft Jeff innerhalb seiner Einheit auf ein Militärflugzeug zu. Chris läuft schnellen Schrittes auf seinen Bruder zu. Darauf umarmt er Jeff Kyle herzlich, der komplett verstört jedoch erfreut über das Aufeinandertreffen die Geste erwidert. Überdies teilt dieser seinem Bruder mit, welches Vorbild der Navy Seal für den jungen Soldaten sei. Nachdem Chris sich nach dessen Wohlergehen erkundigt, reagiert Jeff aufgewühlt. So sei dieser müde vom Krieg und freue sich auf die Rückkehr in die Heimat. Als der Protagonist diesem mitteilt, wie Stolz sowohl dieser selber, als auch Vater Wayne auf ihn sind, antwortet Jeff klar und deutlich, dass eine Rückkehr in den Irak nicht in Frage kommt. Fassungslos schaut Chris seinen Bruder hinterher.



Abb. 13: Aufeinandertreffen von Chris Kyle und Jeff Kyle (vgl. aus dem Film „American Sniper“ 2014)

Das Aufeinandertreffen der beiden Brüder zeigt auf, welche unterschiedlichen traumatischen Folgeerscheinungen durch den Krieg ausgelöst werden können. Sind die Auswirkungen bei Jeff durch dessen verstörtes Auftreten sofort sichtbar, so ist das Leiden von Chris Kyle wiederum während dem Krieg nicht augenblicklich ersichtlich. Erst in der Heimat entfaltet sich die, durch den Krieg ausgelöste, traumatische Belastungsstörung gänzlich. Das Gefecht schafft hierbei einen innerlichen Konflikt zwischen dem „Ich der Friedenszeit“ und dem „Ich des Krieges“. Wird dem „Friedlichen-Ich“ bewusst, welche Gefahr von dem „Kriegserproblem-Ich“ ausgeht kommt es zu einer traumatischen Aufteilung der „Ich-Formungen“¹⁸. Auch während der Heimkehr hält dieser Zustand, auch als Kriegsneurose bezeichnet, an (vgl. Fischer 2014, S.1). Infolgedessen wählt der Soldat als eine Art des psychischen Selbstschutzes, das „Kriegerische-Ich“.

¹⁸ Siehe Analyse der Pathosscene „Gespräch am Esstisch“.

Dies führt zu einer Destabilisierung des sozialen Umfelds sowie einer schwer durchführbaren Integration zurück in die Gesellschaft (vgl. Greiner, R. 2012, S.393). Erst durch die Betreuung eines Psychiaters gelingt es Chris Kyle, wie auch aufgrund von Gesprächen mit weiteren Veteranen, eine Konfrontation mit dem „Kriegserprobten-Ichs“ zu erzwingen. So soll eine Stabilisierung des sozialen Umfelds ermöglicht werden.

Setzt man diese filmische Darstellung in einen realen Kontext wird die Aktualität dieser Problematik deutlich. Demnach sind laut einer Studie des „U.S. Army Office of the Surgeon General“ 128.496 Soldaten der amerikanischen Armee von 2000 bis 2014 mit dieser psychischen Krankheit diagnostiziert worden. Darüber hinaus sind im Jahre 2013 circa 48. 000 Veteranen als Obdachlos gemeldet (vgl. Zoroya 2014). Aus diesem Grunde ist ein von der amerikanischen Regierung geleitete Ministerium zur Betreuung dieser Veteranen gegründet worden. Das „United States Department of Veteran Affairs“ unterstützt diese durch finanzielle und medizinische Hilfeleistungen (vgl. Philipps 2015). Der Film macht hierdurch auf die aktuellen Begebenheiten, sowie Folgewirkungen dieser Krankheit aufmerksam.

7. Beerdigung von Marc Lee

Anlässlich des im Gefecht gefallenen Soldaten, Marc Lee, hält die Mutter des Verstorbenen eine Grabrede in Anwesenheit von Chris Kyle und seiner Familie. Hierbei liest sie einen zwei Wochen vorher verfassten Brief von Marc vor. Inhaltlich handelt dieser von Sehnsucht des Mannes nach Ruhm. Dabei wird hinterfragt welche Gefahr von diesem Verlangen ausgeht sowie welchen Effekt dies auf den Einzelnen hat. Darüber hinaus nennt er dieses Bedürfnis der Anerkennung betrügerisch, nicht ahnend wann der Charakter davon komplett eingenommen wird. Die trauernde Mutter ist nicht fähig das Schreiben vollständig vorzulesen. Infolgedessen wird die militärische Bestattungszeremonie fortgesetzt.



Abb. 14: Beerdigung von Marc Lee (vgl. aus dem Film „American Sniper“ 2014)

Bei der Bestattungszeremonie wird erstmals nicht nur die Sinnhaftigkeit des Irakkrieges, sondern des Krieges im Allgemeinen hinterfragt. Dabei spricht Marc Lee von dem Verlangen nach Ruhm, das den Mann zum Eintritt in das Militär bewege. Doch sei das Bestreben trügerisch. Infolgedessen macht der Soldat in dessen Brief deutlich, dass ein Krieg nie ruhmreich sei, sondern erschütternd und erbarmungslos. Damit hebt das Filmwerk die Absurdität des Krieges hervor, wodurch die zuvor heldenhaft anmutenden Taten der Soldaten relativiert und entmythologisiert werden.

So proklamiert der Film zum einen die im vorherigen Handlungsverlauf aufgezeigte Notwendigkeit des Einzuges in den Irak als Präventivkrieg. Zum anderen jedoch stellt er den einzelnen Soldaten als klares Opfer dieser Unerlässlichkeit dar.

8. Der Tod von Chris Kyle

In dieser Szenenabfolge kommt es zur liebevollen Verabschiedung zwischen dem Protagonisten und dessen Familie, bevor dieser das Haus verlässt. Als Chris aus dem Gebäude tritt erwartet diesen bereits ein Kriegsveteran. Dabei wird er von dem Hauptcharakter mit einem Handschlag begrüßt. Misstrauisch am Türrahmen stehend, beäugt Taya den fremden Kriegsheimkehrer. Langsam, den Blick weiterhin auf den unbekannten Mann gerichtet, schließt diese die Haustür. Daraufhin verdunkelt die Bildfläche, bis in weißer Schriftfarbe eine Satzverbindung hervorkommt, in welcher die Ermordung von Chris Kyle berichtet wird. In diesem Zusammenhang wird dem Zuschauer der Umstand deutlich gemacht, dass der Protagonist von einem Veteranen umgebracht worden ist, welchem der ehemalige Navy Seal bereit gewesen ist zu helfen. Im Anschluss darauf folgt der Abspann. Hierbei wird real-historisches Filmmaterial genutzt, um die öffentliche Gedenkzeremonie zu verfolgen.

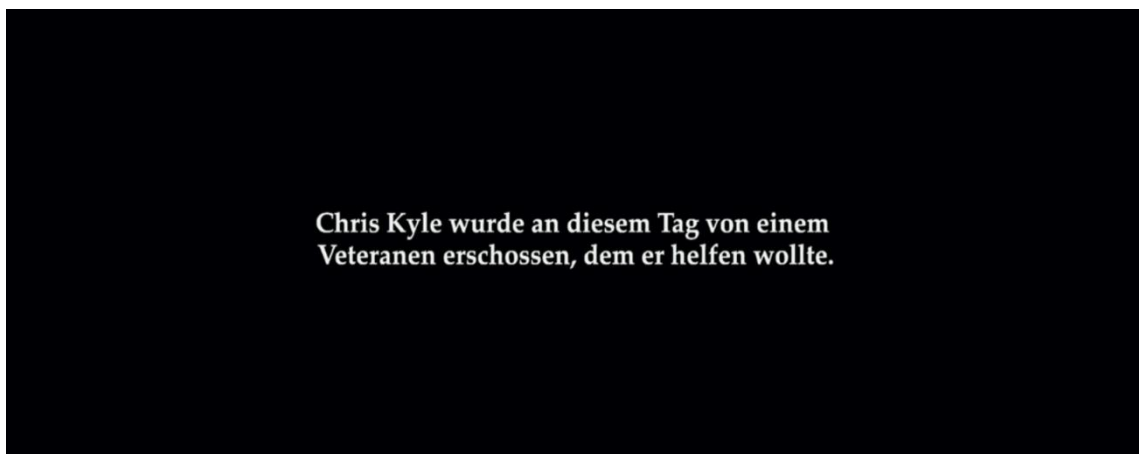


Abb. 15: Ermordung von Chris Kyle (vgl. aus dem Film „American Sniper“ 2014)

Umgeben von einer Vielzahl von trauernden Zivilisten und Soldaten erfolgt die Trauerfeier im Cowboys Stadion in Arlington, Texas.

Die liebevolle Verabschiedung der Familie vor dem Verlassen des Hauses suggeriert, dass Chris Kyle eine erfolgreiche Assimilation gelungen ist. Das darauffolgende Aufeinandertreffen mit seinem Mörder und der damit einhergehenden Bedrohung wird ausschließlich durch Taya's misstrauenden Blicken dem Fremden gegenüber verdeutlicht.

Die Nichtdarstellung der Ermordung des Protagonisten durch einen amerikanischen Veteranen kann hierbei als politisch-kulturelle Stellungnahme gewertet werden. Durch diese Umstände bestünde die Möglichkeit, eine zuvor klare Einteilung der Fronten in Gut und Böse zu relativieren. Stattdessen kann das von der amerikanischen Regierung hervorgerufene Trauma der Gesellschaft, einer ständigen Bedrohung ausgesetzt zu sein, thematisch nicht hervorgehoben werden (vgl. Büttner et al. 2004, S.21). Ein zuvor aufgebautes Abbild des leidenden, gutmütigen Soldaten soll nicht beschädigt werden. Darauf folgend werden real-historisch erstellte Bildaufnahmen für die Darstellung der Gedenkfeier genutzt, bei der zahlreiche Zivilisten als auch Soldaten mit wehender amerikanischer Flagge des Toten gedenken. Hiermit wird der Protagonist zum Kriegshelden erklärt. Die amerikanische Gemeinschaft soll dabei Zusammenfinden und den patriotischen Taten von Chris Kyle gedenken. Deswegen bleibt dem Zuschauer eine kritische Auseinandersetzung mit der begangenen Tat verwehrt.

4 Gegenüberstellung der Filmwerke

In diesem Kapitel werden die bisher gesondert analysierten Filmwerke verglichen, um mögliche Übereinstimmungen und Widersprüche in deren politisch-kulturellen Stellungnahme zu erforschen. Diesbezüglich dienen die ausgewählten Pathoszenen als Grundlage dieser analytischen Betrachtung. Bei der Darstellung des Vietnamkrieges in „The Deer Hunter“ ist der Soldat das Opfer von kriegspolitischen Entscheidungen. Machtlos und ängstlich agierend wird der zwischen 1950 und 1960 aufgebaute Heldentypus des starken und furchtlosen Soldaten zerstört (vgl. Büttner et al. 2004, S.21). Hierbei wird der Vietcong als skrupelloser Mörder dargestellt. Jedoch nutzt der Film dies nicht als Agitation gegen die vietnamesische Bevölkerung. Vielmehr dient diese exzessive Gewaltdarstellung gegenüber den US-Soldaten als filmisches Instrument, das Leiden der Soldaten im Kampfeinsatz greifbar zu machen. Im Gegensatz hierzu kreiert der Film „American Sniper“ ein divergierendes Abbild des US-Soldaten. Heldenhaft und mutig wird der Soldat, Chris Kyle, dargestellt. Hiermit versucht das Filmwerk, ein durch den Vietnamkrieg kompromittiertes Bildnis der US-Armee, zu revidieren (vgl. Greiner, B. 2013, S174).

Während die Soldaten in „The Deer Hunter“ ausschließlich um das eigenen Übelleben kämpfen, ist das Motiv des Protagonisten im analysierten Irakkriegsfilm abweichend. Denn für ihn hat die Verteidigung des Heimatlandes höchste Priorität. Dabei wird jegliches Handeln des amerikanischen Militärs mit Hilfe einer klaren Einteilung in Gut und Böse als notwendig dargestellt. Die inszenierte Kriegsgewalt dient nicht nur als affektives Instrument. Vielmehr erfolgt hiermit der Versuch, den Irakkrieg als Verteidigungskrieg zu definieren. Spiegelt sich in „The Deer Hunter“ ein von der amerikanischen Gesellschaft idealisiertes Männerbild wieder (vgl. Blumenberg 1979), deformiert der Film im darauffolgenden Handlungsverlauf dies wieder. Ähnlich wie bei „American Sniper“, in dem der vermeintliche Ruhm des Krieges als trügerisch klassifiziert wird, erfolgt ebenfalls eine Dekonstruktion propagandistischer Leitmotive. So wird weder Militarismus zelebriert, noch wird das Gefecht einem Abenteuer gleichgestellt. Jedoch sind in beiden Filmwerken die Charaktere Opfer falscher Ideale.

Die Nachwirkungen des Krieges werden in beiden Filmen anhand des Heimkehrmotivs veranschaulicht. Hierbei führt der Akteur nicht nur auf dem Schlachtfeld Krieg, sondern kämpft auch in der Heimat um seine erneute Integrierung in die Gesellschaft (vgl. Haupts 2013, S.182). In Verbindung damit wird die amerikanische Bevölkerung als Gruppierung porträtiert, welche nicht fähig ist, mit dieser Problematik umzugehen.

Vielmehr erfolgt ein Verdrängungsprozess, in dem sowohl der Krieg als auch der Veteran thematisch übergangen wird. Auch in „American Sniper“ fühlt sich der Protagonist innerhalb seines sozialen Umfeldes deplatziert. Ein erneuter Kriegseinsatz dient hierbei der Flucht vor der Heimat. In Anbetracht dessen fordern beide Kriegsfilme ein Umdenken innerhalb der amerikanischen Gesellschaft.

Doch die Nachwirkungen des Krieges werden in den beiden Filmwerken nicht nur anhand des Heimkehrmotivs präsentiert. Ebenfalls sind die traumatischen Folgeerscheinungen eines militärischen Einsatzes zentraler Aspekt der politisch-kulturellen Stellungnahme. In „The Deer Hunter“ werden die Veteranen isoliert dargestellt. Durch staatlich subventionierte Veteranenkrankenhäuser von der Gesellschaft getrennt oder ohne ärztliche Betreuung wieder in die Heimat zurückgekehrt, wird der Veteran mit der Verarbeitung von traumatischen Kriegsgeschehnissen alleine gelassen. Der Charakter Nick dient dabei als Exempel. Mit einem Gefühl der Hilflosigkeit ist dieser nicht fähig den Kriegsergebnissen zu entfliehen. Wiederkehrend mit den traumatischen Erlebnissen konfrontiert, begeht der Akteur letztlich Selbstmord.

Auch „American Sniper“ endet mit dem Tod des Veteranen, doch ist der Vietnamkriegsfilm in dessen Darstellung expliziter. Zwar begeht Chris Kyle keinen Selbstmord, doch wird der Protagonist ebenfalls durch die Folgen traumatischer Kriegsergebnisse umgebracht. Der Film zeigt hierbei nicht die Ermordung des Protagonisten durch einen Veteranen und ist somit in dessen politisch-kultureller Stellungnahme inkonsequenter. Allerdings bietet der Irakkriegsfilm dem Zuschauer Lösungswege auf einen erfolgreichen Umgang mit dieser Thematik zu ermöglichen. Denn dem Hauptakteur gelingt es, vor dessen Ermordung, den traumatischen Ereignissen durch psychologische Betreuung und Kontaktaufnahme mit weiteren Veteranen entgegenzutreten. Demgegenüber ist in „The Deer Hunter“ der Suizid von Nick einer Selbstaufgabe gleichzusetzen, ohne Ausweg für den Betrachter die aufgeführte Problemstellung zu bewältigen.

Sowohl „The Deer Hunter“ als auch „American Sniper“ nehmen in ihren Abschlussequenzen Stellung zu den kriegspolitischen Auswirkungen auf die Gesellschaft. Eine durch den Kriegszustand erzeugte Spaltung der amerikanischen Gesellschaft kann ausschließlich durch eine Rückbesinnung auf patriotische Ideale wiedervereinigt werden. Das durch den Vietnamkrieg zerstörte Selbstbild einer ausschließlich aus moralischer Notwendigkeit in den Krieg ziehende Nation wird bereits in dem Film „The Deer Hunter“ offengelegt.

Hierbei intendiert der Film nicht eine Wiederherstellung dieses nationalen Selbstbildes, basierend auf den Triumphen im ersten und zweiten Weltkrieg. Doch fordert der Vietnamfilm im Kriegszustand gesellschaftliche Geschlossenheit zu demonstrieren. Hierbei ist die Nation von primärer Wichtigkeit. Daraus resultierend verliert das Leben des Einzelnen in dem Kriegseinsatz seine Wertigkeit. Gegensätzlich hierzu ist die Stellungnahme des Filmwerkes „American Sniper“ zu bewerten. Denn der Protagonist wird damit zum Kriegshelden erklärt.

Auf diese Weise wird versucht, das vor dem Vietnamkrieg, bestehende Selbstbild eines tapferen und patriotisch agierenden Soldaten wieder in das gesellschaftliche Denken zu implementieren. So macht Chris Kyle deutlich, dass Gott, Familie und Vaterland von höchstem Stellenwert sind. Die Rechtmäßigkeit des Kriegseinsatzes im Irak wird dabei nicht in Frage gestellt. Vielmehr folgt der Film einer, von Präsident Bush aufgestellten These, die USA führe einen uneigennützigen Krieg. Wenn „American Sniper“ in der Schlusssequenz seine patriotische Grundhaltung gänzlich offenbart, wird erkennbar, dass dieser die Aufopferung des Soldaten für das Vaterland zelebriert sowie den Einsatz im Irak als präventive Schutzmaßnahme idealisiert. Demgegenüber nutzt „The Deer Hunter“ patriotische Motive zur Wiedervereinigung der Gesellschaft. Des Weiteren dienen diese dramatischen Gestaltungsmittel nicht nur zur Emotionalisierung des Betrachters. Vielmehr beabsichtigt das Filmmedium die Schrecken des Krieges zu porträtieren und die Nation in ihrer emotionalen Gesamtheit zu betrachten.

5 Schlussfolgerung

Die anhand einer analytischen Hervorhebung von Pathosszenen erzielten Konklusionen machen deutlich, dass die ausgewählten Filmwerke schematisch korrespondieren. Eine Divergenz erfolgt jedoch in den Zielstellungen von bewussten Aussagen.

Das Filmwerk „The Deer Hunter“ veranschaulicht nicht die politischen Hintergründe des Vietnamkrieges. Stattdessen werden die Folgen kriegspolitischer Entscheidungen anhand der Auswirkungen des Kriegs auf den einzelnen Soldaten sichtbar gemacht. Hiermit soll der Zuschauer auf die physische und psychische Intensität des Gefechts aufmerksam gemacht werden. Die Charaktere agieren im Kriegseinsatz niemals heroisch. In diesem Zusammenhang wird Stellung genommen zu einem von 1950 bis 1960 vorherrschenden gesellschaftlichen Idealbildes des Mannes. Ein zu Beginn der Filmhandlung erstelltes Portrait des starken und unerschrockenen Mannes wird im Verlauf der Kriegsgeschehnisse zerstört. Infolge der inszenatorischen Kriegsdarstellung wird die Problematik des Heimkehrens ersichtlich. Isoliert und nicht fähig über die Erlebnisse des Krieges zu sprechen zeigt der Film auf welche Distanz zwischen dem Veteranen und restlichen amerikanischen Bevölkerung zu dieser Zeit vorherrscht.

Des Weiteren soll der Zuschauer dazu bewogen werden diesen Konflikten entgegenzutreten und den Veteranen nicht weiter aus seinem sozialen Umfeld zu verdrängen. Eine Versöhnung zwischen den Soldaten und der restlichen Bevölkerung ist hier Ziel der Inszenierung. Dazu nutzt der Vietnamkriegsfilm am Ende der Filmhandlung eine patriotische Grundausrichtung. Doch anstatt die Taten der Soldaten zu verherrlichen, zeigt „The Deer Hunter“ auf, dass ausschließlich der Patriotismus ein zwiegespaltenes Volk wiedervereinigen kann. An dieser Stelle wird deutlich, dass die kriegspolitischen Gründe des Rückzuges aus Vietnam nie aufgezeigt werden. Dennoch intendiert das Filmwerk eine Überwindung dieser vom Volk aufgefassten Niederlage zu ermöglichen, indem zunächst das vor dem Vietnamkrieg innergesellschaftlich vorherrschende Selbstbild einer moralischen Machtinstanz entkräftet wird. Darauf folgt eine Einleitung von Verarbeitungsprozessen, wodurch eine Annäherung zwischen der amerikanischen Gesellschaft sowie den US-Veteranen politisch-kulturelles Ziel der Inszenierung ist.

Indessen ist „American Sniper“ ein Kriegsfilm, der nicht explizit die politisch motivierten Hintergründe des Einsatzes in den Irak erforscht. Vielmehr bedient der Film sich stereotypischen Genremustern zur Simplifizierung von real-historischen Ereignissen. Indem die militärische Intervention im Irak lediglich durch die Anschläge auf das „World Trade Center“ begründet wird, erscheint der Kriegseinsatz aus Sicht der USA als Präventivmaßnahme. Dafür unterteilt das Filmwerk die Kriegsfronten eindeutig in Gut und Böse.

Stets mit boshaften Absichten dargestellt, werden persönliche Hintergründe und Motivationen der irakischen Charaktere allenfalls angedeutet. Resultat dieses inszenatorischen Vorgangs ist eine in der amerikanischen Gesellschaft vorherrschende Trauer und Missstimmung über die politische Rechtfertigung eines Irakkriegseinsatzes umzuformen in ein Rachegefühl gegenüber der irakischen Bevölkerung. Infolgedessen verweigert „American Sniper“ den Betrachtern eine Konfrontation mit dieser Thematik. Vielmehr soll dem Zuschauer ein affektiver Resonanzraum für die traumatischen Folgen des Krieges geschaffen werden. Aus diesem Grund behandelt das Filmwerk die Trauma- und Heimkehrproblematik. Verstört und nicht in der Lage eine Integrierung in das soziale Umfeld zu erreichen, dient der Protagonist als Exempel für die Auswirkungen des Kriegseinsatzes im Irak.

Zwar wird der US-Soldat durch sein selbstloses und mutiges Handeln als Held und Beschützer seines Vaterlandes portraitiert. Doch wird ebenso deutlich gemacht, dass als Konsequenz der Soldat entweder im Gefecht sterben wird oder körperlich deformiert aus einem Krieg hervorgeht. Somit wird die Sinnhaftigkeit des Krieges hinterfragt, aber niemals das Bestreben die Nation zu verteidigen. Hierdurch wird der Opportunismus des Einzelnen gegenüber dem eigenen Staat während des Krieges veranschaulicht. Eine aus diesem Grunde ausgelöste moralische Verwirrtheit innerhalb der Gesellschaft bestreitet der Film nicht. Allerdings erhält der Betrachter keinen Aufschluss wie diese moralische Konfusion überwunden werden kann.

Bei der Gegenüberstellung von „The Deer Hunter“ und „American Sniper“ wird ersichtlich, dass beide Filme nicht detailliert die politischen Umstände der Kriegseinsätze untersuchen wollen. Doch während der Film „American Sniper“ den Irakkriegseinsatz als Präventivkrieg charakterisiert, verwehrt „The Deer Hunter“ vollständig eine politische Bewertung oder Begründung eines militärischen Einsatzes in Vietnam. Dennoch bekräftigen beide Filmwerke durch ihre Inszenierung, dass die Auswirkungen des Krieges auf den Soldaten immens sind. Damit verbunden intendieren die analysierten Filme eine Sensibilisierung in Bezug auf diese Thematik einzuleiten. Dennoch wird in den Schlusssequenzen der Filmwerke ersichtlich, dass die politisch-kulturellen Kernmotive ungleich sind. Deformiert „The Deer Hunter“ ein Idealbild des Soldaten als unerschrockenen Helden, welchem nur die Liebe zum Vaterland noch Halt zu geben scheint, rühmt „American Sniper“ die Aufopferung des Einzelnen zum Schutz der Nation.

Literaturverzeichnis

BAKELS, Jan-Hendrik: Mobilisierung der Sinne: Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie in GAERTNER, David; KAPPELHOFF, Hermann; POGODDA, Cilli (Hrsg.), S. 266-306, Vorwerk 8, Berlin, 1. Aufl. 2013

BEIL, Benjamin / KÜHNEL, Jürgen / NEUHAUS, Christian: Studienhandbuch Filmanalyse: Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms, UTB GmbH, Paderborn, 1. Aufl., 2012

BERG, Manfred: Richard Nixon und die Watergate-Affäre. URL: <http://www.zeit.de/1992/25/richard-nixon-und-die-watergate-affaere> [Stand 14.06.2015]

BIOGRAPHY: Saddam Hussein. URL: <http://www.biography.com/people/saddam-hussein-9347918> [Stand 02.07.2015]

BLUMENBERG, Hans C.: Amerika ist tot, es lebe Amerika. URL: <http://www.zeit.de/1979/12/amerika-ist-tot-es-lebe-amerika> [Stand 27.06.2015]

BRONFEN, Elisabeth: Hollywoods Kriege: Geschichte einer Heimsuchung, S. Fischer, Frankfurt am Main, 1. Aufl., 2013

BUCKLEY, Cara: "American Sniper" Fuels a War on the Homefront. URL: <http://www.ny-times.com/2015/01/29/movies/awardsseason/american-sniper-fuels-a-war-on-the-home-front.html> [Stand 10.06.2015]

BÜTTNER, Christian / GOTTBERG, Joachim von / METZE-MANGOLD, Verena: Der Krieg in den Medien. Studien der Hess. Stiftung Friedens- u. Konfliktforschung, Campus Verlag, Frankfurt am Main – New York, 1. Aufl., 2004

CANBY, Vincent: Movie Review. Apocalypse Now. URL: http://www.ny-times.com/1979/08/15/arts/apocalypse-now.html?_r=0 [Stand 27.06.2015]

DEFELICE, Jim / MCEWEN, Scott / KYLE, Chris: American Sniper: Die Geschichte des Scharfschützen Chris Kyle, Riva, München, 5. überarb. Aufl., 2015

ELLRICH, Mirko: Infoblatt Hollywood. Cluster der Unterhaltungsindustrie. URL: <https://www.klett.de/alias/1004658> [Stand 01.06.2015]

ELSAESSER, Thomas: Mobilisierung der Sinne: Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie in GAERTNER, David; KAPPELHOFF, Hermann; POGODDA, Cilli (Hrsg.), S. 61-87, Vorwerk 8, Berlin, 1. Aufl. 2013

ERDMANN, Lisa: Nachruf auf Ronald Reagan: Der letzte kalte Krieger. URL: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/nachruf-auf-ronald-reagan-der-letzte-kalte-krieger-a-296156.html> [Stand 16.06.2015]

FAULSTICH, Werner: Grundkurs Filmanalyse, UTB GmbH, Paderborn, 3. überarb. Aufl., 2013

FISCHER, Hannah: A Guide to U.S. Military Casualty Statistics: Operation Inherent Resolve, Operation New Dawn, Operation Iraqi Freedom, and Operation Enduring Freedom. URL: <https://www.fas.org/sgp/crs/natsec/RS22452.pdf> [Stand 03.07.2015]

FREY, Marc: Geschichte des Vietnamkriegs: Die Tragödie in Asien und das Ende des amerikanischen Traums, C.H. Beck, München, 9. überarb. Aufl., 2010

GREINER, Bernd: Krieg ohne Fronten. Die USA in Vietnam, Hamburg Edition HIS, Hamburg, 1. Auflage, 2007

GREINER, Rasmus: Die neuen Kriege im Film: Jugoslawien – Zentralafrika – Irak – Afghanistan, Schüren Verlag GmbH, Marburg, 1. Aufl., 2012

HARTMANN, Hauke: Die Menschenrechtspolitik unter Präsident Carter: Moralische Ansprüche, strategische Interessen und der Fall El Salvador (Nordamerikastudien), Campus Verlag, Frankfurt am Main – New York, 1. Aufl., 2004

HAUPTS, Tobias: Mobilisierung der Sinne: Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie in GAERTNER, David; KAPPELHOFF, Hermann; POGODDA, Cilli (Hrsg.), S. 160-183, Vorwerk 8, Berlin, 2013, 1. Aufl., 2013

HUNSAKER, John C / SHIELDS, Lisa B. E. / STEWART, Donna M.: Russian roulette and risk-taking behavior. A medical examiner study. URL: http://www.researchgate.net/publication/26807735_Russian_roulette_and_risk-taking_behavior_-_A_medical_examiner_study [Stand 03.07.2015]

KAPPELHOFF, Hermann: Mobilisierung der Sinne: Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie in GAERTNER, David; KAPPELHOFF, Hermann; POGODDA, Cilli (Hrsg.), S. 184-227, Vorwerk 8, Berlin, 1. Aufl., 2013

KLEIN, Thomas / Marcus STIGLEGGER / Bodo TRABER: Filmgenres: Kriegsfilm, Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart, 1. Aufl., 2003

KLUGE, Friedrich: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Walter de Gruyter, Berlin – New York, 24. überarb. Aufl., 2002

KLÜVER, Reymer: Obama beendet Irak-Einsatz zum Jahresende. URL: <http://www.sueddeutsche.de/politik/us-truppenabzug-obama-beendet-irak-einsatz-zum-jahresende-1.1170737> [Stand 04.06.2015]

MILLER CENTER OF PUBLIC AFFAIRS: George W. Bush (1946 -). URL: <http://miller-center.org/president/gwbush> [Stand 03.06.2015]

NORMAN, Michael: "Platoon" Grapples With Vietnam. URL: <https://www.nytimes.com/packages/html/movies/bestpictures/platoon-ar1.html> [Stand 25.06.2015]

PHILIPPS, Dave: Database May Help Identify Veterans on the Edge. URL: <http://www.nytimes.com/2015/06/12/us/database-may-help-identify-veterans-likely-to-commit-suicide.html?ref=topics> [Stand 14.06.2015]

PITZKE, Marc: Fünf Jahre Irak-Krieg: Wie Bush der Wirklichkeit strotzt. URL: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/fuenf-jahre-irak-krieg-wie-bush-der-wirklichkeit-trotzt-a-542553.html> [Stand 28.06.2015]

PITZKE, Marc: Fünf Jahre Irak-Krieg: Wie Bush der Wirklichkeit trotzt. URL: <http://www.spiegel.de/politik/ausland/fuenf-jahre-irak-krieg-wie-bush-der-wirklichkeit-trotzt-a-542553.html> [Stand 19.06.2015]

PLATON: Der Staat: (Politeia), Reclam Philipp jun. GmbH, Stuttgart, 1982

POGODDA, Cilli: Mobilisierung der Sinne: Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genrekino und Historie in GAERTNER, David; KAPPELHOFF, Hermann; POGODDA, Cilli (Hrsg.), S. 228-265, Vorwerk 8, Berlin, 1. Auflage 2013

PRESIDENTSUSA: Presidents & Vice Presidents. URL: <http://www.presidentsusa.net/presvplist.html> [Stand 04.06.2015]

SCHEUER, Michael: Osama Bin Laden, Oxford University Press, New York, 1. Auflage, 2011

SCHIMMECK, Tom: Heimkehr der gebrochenen Helden. URL: <http://www.zeit.de/2007/44/Veteranen> [Stand 10.06.2015]

SCHWEIZER, Peter: Reagan's War: The Epic Story of His Forty-Year Struggle and Final Triumph over Communism, Anchor Books, New York, 1. Auflage, 2003

SMITH, Aaron: A cost of war: Soaring disability benefits for veterans. URL: <http://money.cnn.com/2012/04/27/news/economy/veterans-disability/> [Stand 14.06.2015]

STEININGER, Prof. Dr. Rolf: Der Vietnamkrieg. URL: <http://www.bpb.de/international/amerika/usa/10620/vietnamkrieg?p=all> [Stand 04.06.2015]

STURM, Peter: Die Demütigung einer Supermacht. URL: <http://www.faz.net/aktuell/politik/ausland/asien/vietnam-krieg-die-erste-niederlage-der-vereinigten-staaten-13566649.html> [Stand 29.06.2015]

WEDEL, Michael: Mobilisierung der Sinne: Der Hollywood-Kriegsfilm zwischen Genre-kino und Historie in GAERTNER, David; KAPPELHOFF, Hermann; POGODDA, Cilli (Hrsg.), S. 122-143, Vorwerk 8, Berlin, 1. Auflage, 2013

WILZEWSKI, Jürgen: Die Bush-Doktrin, der Irakkrieg und die amerikanische Demokratie. URL: <http://www.bpb.de/apuz/28002/die-bush-doktrin-der-irakkrieg-und-die-amerikanische-demokratie?p=all> [Stand 27.06.2015]

WOOLLACOTT, Martin: Forty years on the fall of Saigon: witnessing the end of the Vietnam war. URL: <http://www.theguardian.com/news/2015/apr/21/40-years-on-from-fall-of-saigon-witnessing-end-of-vietnam-war> [Stand 18.06.2015]

ZOROYA, Gregg: Up to 48, 000 Afghan, Iraq vets at risk for homelessness. URL: <http://www.usatoday.com/story/news/nation/2014/01/16/veterans-homeless-afghanistan-iraq-wars/4526343/> [Stand 21.06.2015]

Eigenständigkeitserklärung

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Verwendung der angegebenen Literatur und Hilfsmittel angefertigt habe. Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Quellen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht. Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt.

Ort, Datum

Vorname Nachname